I
COLÓQUIO BRASILEIRO DE ARQUIVOLOGIA E EDIÇÃO MUSICAL

Perspectivas Metodológicas da Arquivologia e da Edição Musical no Brasil

Mariana, 18 a 20 de julho de 2003

ANAIS

MARIANA - MG
Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana
FUNDARQ
2004

I
COLÓQUIO BRASILEIRO DE ARQUIVOLOGIA E EDIÇÃO MUSICAL

Perspectivas Metodológicas da Arquivologia e da Edição Musical no Brasil

FUNDAÇÃO CULTURAL E EDUCACIONAL DA ARQUIDIOCESE DE MARIANA
FUNDARQ

Mariana, 18 a 20 de julho de 2003

ANAIS

MARIANA - MG
Fundação Cultural e Educacional
da Arquidiocese de Mariana
FUNDARQ
2004

I COLÓQUIO BRASILEIRO DE ARQUIVOLOGIA E EDIÇÃO MUSICAL

Perspectivas Metodológicas da Arquivologia e da Edição Musical no Brasil

Mariana, 18 a 20 de julho de 2003

Realização

Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana
FUNDARQ

Patrocínio

SAMARCO MINERAÇÃO S.A.

Apoio

Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais
COORDENADORIA DE CULTURA E ARTES DO UNI-BH
SANTA ROSA BUREAU CULTURAL
COLÉGIO PROVIDÊNCIA

Coordenação do Colóquio e organização dos Anais

PAULO CASTAGNA

Depósito legal junto à Biblioteca Nacional, conforme Decreto 1832 de 20 dez 1907

Editor responsável
Paulo Castagna

Projeto Gráfico, Editoração e Capa
Valdinei do Carmo

Ficha catalográfica
Augusta Aparecida Cordoval Caetano

Fotolito, Impressão e Acabamento
Gráfica e Editora "O Lutador"

C 719a Colóquio Brasileiro de Arquivologia e Edição Musical (1.: 2003: Mariana)
Anais / I Colóquio Brasileiro de Arquivologia e Edição Musical; 18 a 20 de julho de 2003; Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana-FUNDARQ. Organização: Paulo Castagna. Mariana: Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, 2004.
328p.: il.

ISSN 1807-6556

1. Musicologia - Brasil - Congressos. 2. Música - Pesquisa. 3. Arquivologia Musical. 4. Edição Musical. 5. Perspectivas Metodológicas. I. Castagna, Paulo. II. Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana-FUNDARQ. III. Título.

CDD 780.0181

Impresso no Brasil / Printed in Brazil

Endereço para venda e/ou permuta
Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana-FUNDARQ
Rua Direita, nº 102
CEP 35.420-000 - Mariana - Minas Gerais
Tel.: (31) 3273.9080
URL: www.mmmariana.com.br
E-mail: coloquio@mmmariana.com.br

Realização
Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana-FUNDARQ

Apoio
Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais
Coordenadoria de Cultura e Artes do UNI-BH
Santa Rosa Bureau Cultural
Colégio Providência

Capa: *Joaquim de Paula Sousa. Missa pequena em Dó. Museu da Música de Mariana*

Os textos e informações apresentados nos Anais do I CBAEM, bem como sua revisão, são de total responsabilidade de seus autores

A Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana-FUNDARQ realizou, no mês de julho de 2003, em Mariana-Minas Gerais, o I° Colóquio Brasileiro de Arquivologia e Edição Musical cujos Anais chegam, agora, com grande alegria para esta Instituição, aos interessados.

Sua publicação, no mês em que se comemoram os 20 anos do restauro do Órgão Arp Schnitger da Catedral de Mariana, veículo difusor por excelência da música barroca para teclado e elemento fundamental na história da música produzida em Minas Gerais, no período colonial e imperial, reveste-se de particular importância, entre tantas, por algumas razões em especial: pelo seu caráter pioneiro na abordagem deste tema, por constituir-se em estuário das recentes pesquisas que tiveram lugar junto ao acervo de partituras do Museu da Música de Mariana e por oferecer alternativas e caminhos para programas de disponibilização de obras e acesso aos inúmeros acervos musicais existentes no Brasil.

Tais acervos, a exemplo do Museu da Música de Mariana, registram e preservam a história da produção musical brasileira e constituem elemento fundamental de nossa cultura e importante fator de construção de nossa linguagem e expressão artísticas.

Por serem estudiosos e pesquisadores devotados à causa da proteção e difusão de acervos musicais e acumularem sólida experiência neste campo, os especialistas, reunidos em Mariana durante o I Colóquio, possuem a autoridade necessária para apresentar novas conceituações e alternativas metodológicas de arquivologia e edição musical, condizentes com a riqueza da produção musical custodiada pelas instituições encarregadas de sua guarda.

A essa equipe de musicólogos, historiadores, pesquisadores e professores a FUNDARQ presta reconhecida homenagem.

À SAMARCO S.A., empresa exemplar em seu relacionamento com a comunidade, com a Arquidiocese de Mariana e com a FUNDARQ, externamos os agradecimentos especiais pelo patrocínio concedido a mais essa importante iniciativa na área da cultura.

Ao Santa Rosa Bureau Cultural, pelas articulações que tornaram possível a realização do I Colóquio, parabenizamos e agradecemos.

Como parte das programações do Festival de Inverno de Mariana, o Colóquio contou com o decisivo apoio do UNI-BH, através da Coordenadoria de Cultura e Artes, promotora do Festival. A ele nosso reconhecimento.

O Colégio Providência foi parceiro fundamental, ao abrigar, em suas magníficas dependências, evento de tal porte e qualidade. Demonstrou, com sua acolhida, o quanto significa para a Educação e a Cultura desde sua fundação em 1849.

Finalmente, merece destaque o apoio concedido pela Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, tanto na realização do Colóquio quanto nos trabalhos de publicação dos Anais.

Roque José de Oliveira Camêllo
Diretor Executivo
Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana-FUNDARQ

A Arquidiocese de Mariana, instituição mantenedora do Museu da Música, tem a satisfação de entregar aos estudiosos e ao público em geral os Anais do I Colóquio Brasileiro de Arquivologia e Edição Musical.

Especialistas de diversas áreas da musicologia, reunidos em Mariana em julho de 2003, iniciaram profícuo debate sobre os caminhos e as diretrizes da Arquivologia e da Edição Musical no Brasil, traduzido pelos trabalhos que integram a presente publicação.

Esta é mais uma das importantes iniciativas da Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana e sintetiza as reflexões e propostas emanadas dos três anos de estudos e pesquisas que propiciaram a catalogação do extenso acervo de obras musicais sob a guarda do Museu da Música de Mariana.

Destacamos a qualidade das propostas contidas nos textos deste I Colóquio, cujos autores são especialistas de reconhecida competência e expressão no campo da musicologia.

Agradecemos, de maneira especial, o inestimável apoio da SAMARCO S.A., novamente como patrocinadora de um projeto cultural de nossa Arquidiocese.

Mariana, novembro de 2004.

Dom Luciano Pedro Mendes de Almeida
Arcebispo de Mariana

A Samarco tem a honra e a satisfação de viabilizar a edição dos Anais do I Colóquio Brasileiro de Arquivologia e Edição Musical, evento que reuniu, em Mariana, especialistas dos diversos ramos da musicologia, para debater caminhos e perspectivas para a proteção, recuperação e difusão dos acervos musicais dos diversos arquivos e centros de documentação de Minas Gerais e do Brasil.

A nossa contribuição para a restauração desta magnífica herança que o passado legou às nossas gerações tem sido norteada pela convicção de que o nosso papel como empresa cidadã deve aliar as atividades produtivas ao desenvolvimento sustentado, à preservação do meio ambiente e à promoção dos valores culturais e artísticos das cidades e regiões onde estão instaladas nossas operações industriais.

Para a Samarco, tão importante quanto transformar minério de ferro em soluções para a siderurgia é transformar mineração em desenvolvimento sustentável. E o moderno conceito de sustentabilidade - de atender às necessidades do presente sem comprometer as gerações futuras –, também pode ser considerado quando fazemos algo para preservar o que o passado nos deixou de melhor.

Portanto, é com orgulho que contribuímos para reatar a memória musical de Mariana – a principal capital da capitania de Minas Gerais – aos centros consumidores de todo o mundo. Agora, como naquele tempo, as riquezas do subsolo e a produção artística e musical são os elementos que distinguem esta tricentenária cidade em seu relacionamento internacional.

José Tadeu de Moraes
Diretor-Presidente

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO

I Colóquio Brasileiro de Arquivologia e Edição Musical
Perspectivas Metodológicas da Arquivologia e da Edição Musical no Brasil
MARIANA, 18 A 20 DE JULHO DE 2003

Paulo CASTAGNA*

APRESENTAÇÃO

De acordo com Roberto Schwarz, a cultura brasileira possui uma característica comum à de outras regiões do terceiro mundo, as quais deliberadamente assumem um papel periférico no pensamento científico, principalmente em relação às ciências humanas: nossos modelos metodológicos não se estabelecem pela reflexão sobre os antigos modelos aqui usados ou pelo seu esgotamento, mas sim pelo surgimento de novos modelos europeus ou americanos, recebidos quase sempre pelo hábito da imitação.[1] Assim, muitas vezes o pesquisador sente-se obrigado a abandonar suas linhas de pensamento, não porque estas se mostram inadequadas, mas porque não fazem mais parte da moda atual no primeiro mundo.

Paralelamente, muitos de nós resistem à aceitação de novos princípios metodológicos surgidos no cenário internacional, seja por questões xenófobas, por acanhamento, pela desinformação, ou até mesmo pela falta de interesse, que às vezes aparece associada à dificuldade em participação de debates e eventos científicos da área.

Por essa razão, creio ser fundamental, além de uma atualização e uma recepção metodológica crítica em relação à musicologia internacional, um efetivo desenvolvimento metodológico ligado às questões musicológicas surgidas no Brasil, procurando-se refletir sobre os problemas e soluções já levantadas nessa área em trabalhos brasileiros, mas também apontar soluções para os nossos atuais problemas, em lugar de esperar que soluções prontas nos sejam oferecidas ou até impostas.

Uma solução pronta, externa ao problema, é sempre uma faca de dois gumes: evita o trabalho de reflexão sobre esse problema, porém leva o pesquisador a pensar por intermédio de outrem. Utilizando-se um exemplo simplista, a solução

* Instituto de Artes da UNESP (São Paulo - SP).

1 SCHWARZ, Roberto. Nacional por subtração. In: SCHWARZ, *Roberto. Que horas são?:* Ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p.29-48. Ver, por exemplo, o seguinte parágrafo (p.30): *"Como estamos entre estudantes de Letras, vejamos algo da questão em nosso campo. Nos vinte anos em que tenho dado aula de literatura assisti ao trânsito da crítica por impressionismo, historiografia positivista, new criticism americano, estilística, marxismo, fenomenologia, estruturalismo, pós-estruturalismo e agora teorias da recepção. A lista é impressionante e atesta o esforço de atualização e desprovincianização em nossa universidade. Mas é fácil observar que só raramente a passagem de uma escola para outra corresponde, como seria de se esperar, ao esgotamento de um projeto; no geral ela se deve ao prestígio americano ou europeu da doutrina seguinte. Resulta a impressão - decepcionante - da mudança sem necessidade interna, e por isso mesmo sem proveito. O gosto pela novidade terminológica e doutrinária prevalece sobre o trabalho de conhecimento, e constitui outro exemplo, agora no plano acadêmico, do caráter imitativo de nossa vida cultural. Veremos que o problema está mal posto, mas antes disso não custa reconhecer a sua verdade relativa."*

pronta pode ser comparada às frases em idiomas estrangeiros, previamente formuladas para que os turistas possam se orientar fora de seus países de origem. Certamente possuem utilidade e economizam um tempo considerável, mas não permitem que o turista formule seus próprios pensamentos ou expresse suas próprias idéias no idioma em questão, apenas reproduzindo o que o autor das frases projetou.

Este I Colóquio Brasileiro de Arquivologia e Edição Musical, cujo tema é "perspectivas metodológicas da arquivologia e da edição musical no Brasil", está voltado, portanto, ao desenvolvimento metodológico de tais atividades, apresentando-se como o primeiro evento científico brasileiro específico dessas duas disciplinas. Dezenove anos depois do primeiro evento relacionado à musicologia em Mariana - o I Encontro Nacional de Pesquisa em Música (1 a 4 de julho de 1984) - não se pode deixar de louvar a pioneira iniciativa da Coordenadoria de Cultura e Artes da UNI-BH, da Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais e da Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, com a colaboração do Santa Rosa Bureau Cultural, para reunir aqui vinte e um especialistas de seis estados brasileiros, esperando-se que este colóquio possa ser continuado e até ampliado nos próximos anos.

Quanto às atividades sobre as quais refletiremos nestes dias, é importante que sejam previamente situadas em um cenário mais amplo. A musicologia compreende uma série de disciplinas ou vertentes metodológicas, cuja divisão nem sempre é consensual, mas que está principalmente representada pelas seguintes:[2]

1. Método histórico
2. Método teórico e analítico
3. Crítica textual
4. Pesquisa arquivística
5. Lexicografia e terminologia
6. Organologia e iconografia
7. Práticas interpretativas (*performing practice*)
8. Estética e crítica

O terceiro item - a crítica textual - envolve várias atividades já existentes desde o século XIX, como paleografia (deciframento da escrita manual), diplomática, bibliografia (estudo das formas de apresentação de manuscritos e impressos), editoração e colação (identificação de erros e reconciliação de variantes), além de outras surgidas no século XX, como o estudo de técnicas de impressão, de fabricação de papel, etc.

Entre as ciências incluídas no conceito de crítica textual estão os princípios de edição musical. A metodologia dessa disciplina começou a ser discutida no

2 DUCKLES, Vincent, et allii. Musicology. In: SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove dictionary of music and musicians.* London: Macmillan Publ Lim.; Washington: Grove's Dictionaries of Music; Hong Kong: Peninsula Publ. Lim., 1980. v.12, p.836-863.

final do século XIX, em torno das edições completas de Bach, Palestrina e das antigas versões de canto gregoriano pela Abadia de Solesmes. Refletindo essa tendência, edições acadêmicas começaram a surgir no Brasil ainda na primeira metade do século XX, porém uma reflexão metodológica precisou aguardar até o final desse século para ser iniciada.

Paralelamente, outra atividade ligada à crítica textual é a elaboração de inventários e catálogos de fontes musicais primárias. A figura pilar dessa tendência foi Robert Eitner (1832-1905), que publicou vários catálogos e inventários musicais no *Monatschefte für Musikgeschichte* (1869-1904) e que apresentou o resultado de seu vasto conhecimento acerca dos arquivos europeus na obra em dez volumes *Biografisch-bibliographisches Quellen-Lexicon der Musiker und Musikgelehrten der Christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts* (1900-1904). Os ideais lançados por Eitner nessa publicação auxiliaram as pesquisas de estudiosos da música por quase um século e ainda estão vivos sob a moderna forma do *Répertoire International des Sources Musicales* (RISM).[3] No Brasil, essa disciplina começou a ser praticada a partir de um enfoque propriamente musicológico por Cleofe Person de Mattos na década de 1960 e foi seguida por vários outros pesquisadores, mas até recentemente não havia gerado discussões e reflexões críticas que permitissem o desenvolvimento dos critérios metodológicos adotados.

Foi somente no final do século XX que surgiram as primeiras reflexões metodológicas brasileiras nessas duas modalidades, inicialmente com um pequeno texto de caráter crítico que apresentei no I Simpósio Latino-americano de Musicologia (Curitiba, 1997),[4] mas especialmente com os trabalhos de Carlos Alberto Figueiredo[5] e André Guerra Cotta:[6] uma dissertação de mestrado e uma tese de doutorado defendidas, respectivamente, na UNI-Rio e na UFMG. Figueiredo estudou a terminologia da área, substituindo antigas designações como *restauração musicológica*, *levantamento da partitura*, *partituração* e outras por *edição*, além de estabelecer os principais troncos metodológicos dessa atividade. Cotta, por sua vez, estudou os procedimentos de catalogação criados pelo RISM, realizando importantes reflexões sobre essa atividade.

Esses dois trabalhos inauguraram uma nova fase da arquivologia e da edição musical no Brasil, inspirando as bases teóricas do projeto Acervo da Música Brasileira / Restauração e Difusão de Partituras, da Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, financiado pela Petrobras e administrado pelo Santa Rosa Bureau Cultural (Belo Horizonte - MG). O presente Colóquio, que também é uma conseqüência desse desenvolvimento metodológico, está destinado não a por em prática as novas idéias levantadas por esses autores, como ocorreu no citado projeto, mas a refletir sobre os problemas dessas disciplinas,

3 Idem. Ibidem.

4 CASTAGNA, Paulo. "Descoberta e restauração": problemas atuais na relação entre pesquisadores e acervos musicais no Brasil. I SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, Curitiba, 10-12 jan.1997. *Anais*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1998. p.97-109.

5 FIGUEIREDO, Carlos Alberto. Editar José Maurício Nunes Garcia. Tese (Doutoramento em Música). Rio de Janeiro: Universidade do Rio de Janeiro, 2000.

6 COTTA, André H. Guerra. O Tratamento da Informação em Acervos de Manuscritos Musicais Brasileiros. 2000. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) - Escola de Biblioteconomia, UFMG, Belo Horizonte, MG, 2000.

tanto antigos quanto atuais, contribuindo para o surgimento de soluções que permitam a efetiva participação dos pesquisadores enquanto pensadores de nossa cultura musical.

Ao final deste I Colóquio Brasileiro de Arquivologia e Edição Musical, que realmente espera-se não seja o único, perceberemos o quanto é importante a reflexão sobre nossas atividades científicas. Mas também gostaria de lembrar que vários de nós assinamos uma das conclusões do IV Encontro de Musicologia Histórica (Juiz de Fora, 2000), que possui o seguinte teor: "*É fundamental a ampliação dos eventos ligados à musicologia no Brasil, visando consolidar a pesquisa musicológica como uma atividade eminentemente científica e proporcionando o aprimoramento e a reciclagem dos pesquisadores já atuantes, bem como o estímulo aos pesquisadores iniciantes.*"

De fato, creio ser imprescindível a criação de novos eventos científicos na área de música, além da manutenção e fortalecimento daqueles que já existem. Tais eventos podem ser nacionais, regionais ou universitários e caracterizarem-se como congressos, simpósios, colóquios, encontros, seminários, ciclos, etc., desde que contribuam para o desenvolvimento metodológico da musicologia. Os agora congressos bienais da ANPPOM, que devem ser valorizados e prestigiados pela comunidade musicológica acadêmica, embora fundamentais, já não atendem mais à demanda musicológica brasileira e devem ser encarados como excelente oportunidade para contato com as mais diversas tendências da pesquisa em música no Brasil. O desenvolvimento da musicologia brasileira, no entanto, requer a existência de eventos mais específicos, mais localizados e mais freqüentes, com a publicação de seus Anais e com uma divulgação mais ampla dos trabalhos neles apresentados.

É necessário, porém, que essa proposta não permaneça somente na intenção e no discurso. Temos a efetiva responsabilidade de realizar essa tarefa, em lugar de assistir ao enfraquecimento e morte dos poucos eventos especificamente musicológicos que ainda existem no país, lamentando-se a extinção do Simpósio Latino-Americano de Musicologia, porém louvando o esforço do Centro Cultural Pró-Música de Juiz de Fora, na manutenção do Encontro de Musicologia Histórica, que agora caminha para sua sexta edição.

Esta é a minha décima participação na coordenação de evento científico na área de música no Brasil, o sétimo com a publicação de Anais. Sinto-me, assim, realizando uma tarefa que julgo importante para o desenvolvimento na musicologia brasileira e espero ainda poder participar de outras iniciativas nesse sentido. Mas é fundamental que outras pessoas também integrem a luta para a criação de novos eventos científicos e, por isso, aproveito a oportunidade para conclamar os colegas ligados às organizações culturais, às instituições de ensino e pesquisa, às associações, academias e sociedades de música e a outras instituições de caráter científico ou acadêmico, para ampliar o coro dos que desejam o desenvolvimento da musicologia brasileira pelo debate, pela reflexão, pela produção e, sobretudo, pela ética.

Para a realização deste colóquio foi necessário um esforço muito grande, sobretudo em função da pressa com a qual foi organizado, agradecendo-se, portanto, o empenho de todas as entidades e pessoas envolvidas, particularmente

os que aqui estão, mas também à solicitude dos convidados que aceitaram uma participação com um pequeno tempo para a elaboração de seus trabalhos e ao interesse de todos os inscritos, que esperamos estimular por meio de nossas reflexões.

Justamente por esse esforço, gostaria de registrar que nem todos os convidados tiveram condições de aceitar uma participação neste evento, destacando-se as ausências de Carlos Alberto Figueiredo (Uni-Rio), Mercedes de Moura Reis Pequeno, Lorenzo Mammi (USP), Mary Angela Biason (Museu da Inconfidência de Ouro Preto), Lenita Puppo Nogueira (UNICAMP), Régis Duprat (USP), Odette Ernst Dias (Brasília) e Marta Melgaço (UFMG) que, embora convidados, não puderam estar presentes ao evento.

Dentre os dezoito trabalhos apresentados neste I Colóquio Brasileiro de Arquivologia e Edição Musical, Marcelo Campos Hazan apresenta reflexões teóricas sobre o processo de edição musical, à luz da contribuição de James Grier, enquanto Luiz Guilherme Duro Goldberg enfoca os problemas editoriais da Sonata para piano de Alberto Nepomuceno. Ricardo Bernardes, por sua vez, discute problemas ligados à edição de repertório musical brasileiro, italiano e português dos séculos XVIII e XIX.

André Cardoso apresenta o projeto de digitalização e edição de obras do acervo de manuscritos da Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ, com importantes informações sobre a história da instituição e os projetos semelhantes até agora lá desenvolvidos. Unindo o interesse editorial e arquivístico, Vanda Lima Bellard Freire discorre sobre problemas ligados à catalogação e à edição da música do século XIX, particularmente aquela referente ao teatro musical brasileiro.

A maior parte dos trabalhos apresentados neste Colóquio, no entanto, está ligada à arquivologia musical. André Guerra Cotta lança mão de reflexões teóricas sobre a arquivologia a partir da ciência da informação, bem como sua aplicação na descrição e recuperação de fontes musicológicas no Brasil. Paulo Castagna, ao abordar os níveis de organização da música religiosa católica nos séculos XVIII e XIX, realiza uma discussão sobre os conceitos de unidade musical e unidade documental, propondo algumas soluções ligadas à sua catalogação, com implicações também editoriais.

Vladmir A. Cerqueira, Francisco de Assis Gonzaga da Silva, Maria Teresa Gonçalves Pereira e Maria José Ferro de Sousa, pesquisadores da Equipe de Reorganização e Catalogação do Museu da Música de Mariana, no Projeto Acervo da Música Brasileira / Restauração e Difusão de Partituras), realizam reflexões sobre a metodologia adotada, os problemas e as soluções encontradas na reorganização e catalogação do acervo do Museu da Música, em uma importante contribuição prática.

Pablo Sotuyo Blanco apresenta um amplo levantamento dos arquivos musicais baianos, revertendo a antiga concepção de inexistência de acervos musicais significativos na Bahia, o que permitirá um conhecimento bem maior da música produzida e praticada naquele Estado. Modesto Flávio Chagas Fonseca, por sua vez, ocupa-se de uma importante coleção musical recentemente reunida da cidade

mineira de Viçosa com especial interesse para o repertório religioso mineiro dos séculos XVIII e XIX.

Fernando Pereira Binder discute a utilização do Microsoft Access na catalogação e descrição de música manuscrita, particularmente ligada à catalogação do arquivo da Banda São Benedito de São Luís do Paraitinga (SP). Na mesma linha, Maurício Mário Monteiro discorre sobre a aplicação da tecnologia da informação no acervo musical da Fundação Padre Anchieta de São Paulo, enquanto Márcio Miranda Pontes expõe os procedimentos adotados na catalogação do Arquivo Vespasiano Gregório dos Santos, bem como as perspectivas de aprimoramento do trabalho, visando uma segunda edição eletrônica do catálogo.

Duas contribuições ligadas ao trabalho etnomusicológico enriquecem este Colóquio: Rosângela Pereira de Tugny apresenta importantes reflexões sobre arquivos musicais e música tradicional brasileira, trabalho este relacionado ao de Luiz Antonio Pinheiro Martins, referente à catalogação de registros sonoro-musicais de povos indígenas do Brasil, bem como sua disponibilização on-line, em uma importante expansão dos objetos de interesse da arquivologia musical.[7]

Nem todos os participantes deste colóquio estão diretamente ligados à música, o que permite a apresentação de diferentes visões sobre a arquivologia musical. É o caso de José Arnaldo C. de Aguiar Lima, que discorre sobre o processo de transferência, para o ICHS da UFOP (Mariana - MG), do arquivo Histórico Monsenhor Horta, bem como do seu atual estágio de tratamento. O mesmo ocorre com Jair Mongelli Junior, que aborda a experiência da Comissão para os Bens Culturais da Igreja Católica no Estado de São Paulo e sua experiência na direção do Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo, que possui uma importante Seção de Música.[8]

Finalmente, em um importante depoimento para a história da musicologia no Brasil, Aluízio José Viegas apresenta um relato de sua experiência enquanto músico e arquivista musical da Orquestra Lira Sanjoanense de São João del - Rei (MG) e como pesquisador da música sacra brasileira.

Antes da apresentação dos trabalhos convidados, no entanto, serão realizadas duas oportunas homenagens a pesquisadores de especial relevância para a cidade de Mariana e para a própria musicologia brasileira: Francisco Curt Lange – o primeiro musicólogo a reconhecer a importância do acervo do Museu da Música, e do qual comemora-se, em 2003, o centenário de nascimento – e Maria da Conceição de Rezende, a pesquisadora que, organizando e catalogando durante doze anos o acervo do Museu da Música, permitiu sua abertura aos pesquisadores e a divulgação de seu conteúdo junto à comunidade musicológica brasileira e internacional. Com tais homenagens e com a lembrança de que Mariana foi a sede do primeiro evento musicológico realizado em Minas Gerais (o I Encontro Nacional de Pesquisa em Música), há quase vinte anos, pretendemos criar uma

7 Somente o resumo foi enviado para os Anais.
8 Idem.

ligação simbólica entre a contribuição musicológica marianense e as mais recentes tendências da arquivologia e da edição musical no Brasil.

Estes Anais ainda contêm, ao final, o resultados das discussões realizadas durante o Colóquio, reunidos nos trinta e três itens das "Conclusões e Recomendações do I Colóquio Brasileiro de Arquivologia e Edição Musical". Tal documento, que ratifica todas as Conclusões do III Simpósio Latino-Americano de Musicologia (Curitiba, 24 jan. 1999), também reiteradas nas Conclusões do IV Encontro de Musicologia Histórica (Juiz de Fora, 23 jul. 2000), visa orientar futuras ações nessas duas disciplinas, contribuindo, assim, com o desenvolvimento ético e metodológico da musicologia brasileira. É interessante que esse documento seja fartamente divulgado, seja por via impressa ou eletrônica, com a finalidade de estender sua contribuição a todos os profissionais e estudantes brasileiros interessados na pesquisa musicológica, especialmente ligada à arquivologia e à edição musical.

Em nome da Coordenadoria de Cultura e Artes da UNI-BH, da Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, da Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana e do Santa Rosa Bureau Cultural, desejo a todos uma boa participação, um salutar debate e uma estimulante troca de informações, idéias e experiências, esperando que a criação deste evento seja mais uma iniciativa transformadora e aglutinadora para a musicologia brasileira.

I Colóquio Brasileiro de Arquivologia e Edição Musical

PERSPECTIVAS METODOLÓGICAS DA ARQUIVOLOGIA E DA EDIÇÃO MUSICAL NO BRASIL
MARIANA, 18 A 20 DE JULHO DE 2003

PROGRAMA DE ATIVIDADES

Sexta-feira, 18 de julho de 2003

8:45 horas	**Abertura (Auditório do Colégio Providência)** MÁRCIO MIRANDA PONTES (Coordenadoria de Cultura e Artes do UNI-BH) JOSÉ EDUARDO DE CASTRO LIBOREIRO (Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais) ROQUE JOSÉ DE OLIVEIRA CAMÊLLO (Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana-FUNDARQ) PAULO CASTAGNA (Coordenação do I CBAEM)
10:00 horas	**SESSÃO 1 (Auditório)** Moderador: MAURÍCIO MONTEIRO MARCELO CAMPOS HAZAN (Escola de Música da UFRJ, Rio de Janeiro - RJ). *Afinal, o que é uma edição crítica? Uma reflexão sobre a obra The Critical Editing of Music de James Grier* [9] LUIZ GUILHERME DURO GOLDBERG (Conservatório de Música da Universidade Federal de Pelotas – RS) *Aspectos editoriais da Sonata para piano de Alberto Nepomuceno*
13:45 horas	**Homenagem a Curt Lange e Conceição Rezende (Auditório)** ANDRÉ GUERRA COTTA (Arquivo Curt Lange / Biblioteca Central da UFMG, Belo Horizonte - MG) MONS. FLÁVIO CARNEIRO RODRIGUES (Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana) PAULO CASTAGNA (Coordenação do I CBAEM) RUBNER DE ABREU JR. (Santa Rosa Bureau Cultural)

9 Impresso com o título: "Afinal, o que é uma edição crítica? uma reflexão sobre aspectos da obra The Critical Editing of Music e sua relevância para a edição da música sacra brasileira dos séculos XVIII e XIX".

MARIA DA CONCEIÇÃO DE REZENDE (Organizadora do Museu da Música de Mariana entre 1972-1984)

15:00 horas **SESSÃO 2 (Auditório)**
Moderador: JOSÉ ARNALDO C. DE AGUIAR LIMA
PABLO SOTUYO BLANCO (Doutorando na Escola de Música da UFBA, Salvador)
Arquivos de música na Bahia
MODESTO FLÁVIO CHAGAS FONSECA (Orquestra Filarmônica do Espírito Santo, Vitória - ES)
O sistema de catalogação do acervo de música de Viçosa (MG)

17:00 horas **Exposição áudio-visual sobre o museu da música de Mariana (Auditório)**
ANDRÉ GUERRA COTTA
PAULO CASTAGNA

18:00 horas **Visita guiada ao Museu da Música**

19:00 horas **Concerto (Igreja do Carmo)**
Recital de cravo com Antônio Carlos Magalhães e lançamento da *Sonata Sabará*

20:00 horas **Espetáculo de Dança (Teatro Sesi)**
Entre o silêncio e a palavra, com a Meia Ponta Cia. de Dança

21:30 horas **Cortejo (Praça Minas Gerais)**
Filhos de Olodum (em comemoração aos 10 anos do SESI - Mariana)

22:00 horas **Show (Praça Minas Gerais)**
Banda Marakujina

Sábado, 19 de julho de 2003

8:45 horas SESSÃO 3 (Auditório)
Moderador: PABLO SOTUYO BLANCO
JOSÉ ARNALDO C. DE AGUIAR LIMA (Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana - MG)
Arquivo Histórico Monsenhor Horta: estilhaços
JAIR MONGELLI JUNIOR (Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo - SP)
Por uma nova mentalidade preservacionista: a experiência da Comissão para os Bens Culturais da Igreja Católica no Estado de São Paulo
MÁRCIO MIRANDA PONTES (Uni-BH, Belo Horizonte - MG)

CD-ROM: Catálogo de Manuscritos Musicais Presentes no Acervo do maestro Vespasiano Gregório dos Santos - um relatório

13:45 horas **SESSÃO 4 (Auditório)**
Moderador: LUIZ GUILHERME DURO GOLDBERG
ANDRÉ CARDOSO (Escola de Música da UFRJ, Rio de Janeiro - RJ)
Digitalização e edição de obras do acervo de manuscritos da Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ
RICARDO BERNARDES (Américantiga, São Paulo - SP)
Edição musical do repertório brasileiro, italiano e português dos séculos XVIII e XIX: problemática das intervenções do editor

16:30 horas **SESSÃO 5 (Auditório)**
Moderador: ANDRÉ GUERRA COTTA
LUIZ ANTONIO PINHEIRO MARTINS (Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte - MG)
Apresentação do projeto Catálogo de Registros Sonoro-Musicais Indígenas do Brasil
MAURÍCIO MÁRIO MONTEIRO (Rádio Cultura, São Paulo - SP)
Música Brasileira em Arquivos de Alta Tecnologia de Sistema Multimídia[11]
FERNANDO PEREIRA BINDER (Projeto Acervo da Música Brasileira, São Paulo - SP)
Utilizando o Microsoft Access na catalogação e descrição de música manuscrita

19:00 horas **Show (Praça Gomes Freire)**
Elias José

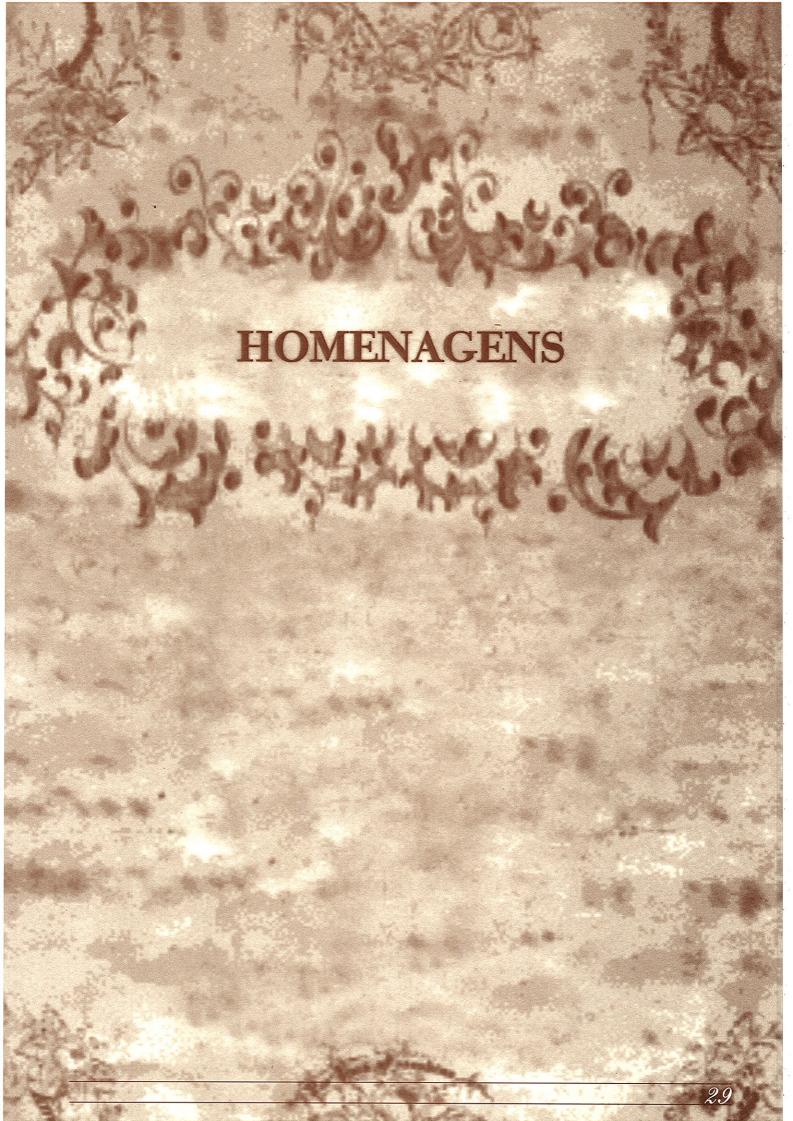
20:00 horas **Concerto de Órgão (Catedral)**
Elisa Freixo e Orquestra de Câmera UNI-BH

20:00 horas **Show (Praça Minas Gerais)**
Filhos de Olodum

Domingo, 20 de julho de 2003

8:45 horas **SESSÃO 6 (Auditório)**
Moderador: FERNANDO PEREIRA BINDER
ANDRÉ GUERRA COTTA (Arquivo Curt Lange / Biblioteca Central da UFMG, Belo Horizonte - MG)
A descrição e a recuperação de fontes musicológicas no Brasil

11 Impresso com o título: "Acervos musicais: informação e tecnologia - o caso da Fundação Padre Anchieta".

	PAULO CASTAGNA (Instituto de Artes da UNESP, São Paulo - SP) *Níveis de organização da música religiosa católica nos séculos XVIII e XIX: implicações arquivísticas e editoriais* VLADMIR A. CERQUEIRA (Belo Horizonte - MG); FRANCISCO DE ASSIS GONZAGA DA SILVA (Ouro Preto - MG); MARIA TERESA GONÇALVES PEREIRA (Mariana - MG); MARIA JOSÉ FERRO DE SOUSA (Ouro Preto - MG) [Museu da Música de Mariana - Projeto acervo da Música Brasileira / restauração e Difusão de Partituras] *Particularidades do acervo do Museu da Música de Mariana: desafios da reorganização*
12:00 horas	**Concerto (Catedral)** Música iberoamericana para órgão e cravo, com Elisa Freixo
14:20 horas	**SESSÃO 7 (Auditório)** Moderador: ANDRÉ CARDOSO VANDA LIMA BELLARD FREIRE (Escola de Música da Universidade federal do Rio de Janeiro - RJ) *Algumas anotações relativas à catalogação e à editoração de músicas do século XIX* ALUÍZIO JOSÉ VIEGAS (Orquestra Lira Sanjoanense, São João del Rei - MG) *O arquivo musical da Orquestra Lira Sanjoanense de São João del - Rei (MG)* ROSÂNGELA PEREIRA DE TUGNY (Escola de Música da Universidade federal de Minas Gerais, Belo Horizonte - MG) *Reflexões sobre arquivos musicais e música tradicional na atualidade brasileira*
17:15 horas	**Elaboração das Conclusões e Recomendações do I CBAEM (Auditório)** PAULO CASTAGNA ANDRÉ GUERRA COTTA PABLO SOTUYO BLANCO
17:30 horas	**Encerramento do I CBAEM (Auditório)** PAULO CASTAGNA
19:00 horas	**Show (Praça Gomes Freire)** "Choro por 10 cordas a 7" com Fernando Sodré, Alvimar Liberato e Emília Chamone
20:00 horas	**Concerto final (Teatro do Sesi)** Recital de violino e piano, com Edson Scheid e Valéria Gazire

HOMENAGENS

Homenagem a Francisco Curt Lange

André Guerra COTTA[1]

"Montevideo, 1° de outubro de 1969.

Exmo. e Reverendíssimo
Arcebispo de Mariana
Dom Oscar de Oliveira

Da minha maior consideração:

[...] Fiquei felicíssimo com a notícia de ter recebido Vossa Eminência mais alguns manuscritos, procedentes de Barão de Cocaes. Com a sua autoridade e imenso prestígio, deveria insistir para vir toda essa música, dentro do possível e das imperfeições humanas, integrar o Arquivo da Vossa Arquidiocese."[2]

Mariana, 18 de julho de 2003.

Neste ano comemora-se o centenário de nascimento do emérito musicólogo Francisco Curt Lange, nascido em Eilenburg, Alemanha, em 12 de dezembro de 1903.

Curt Lange veio para a América do Sul em 1923, aos vinte anos de idade, portanto, chegando ao continente por Buenos Aires, Argentina. Por volta de 1925 radicou-se em Montevidéu, onde naturalizou-se uruguaio. No Uruguai, casou-se com Maria Luiza Vertiz Lange, estabeleceu uma sólida atividade profissional e naquele país viveu a maior parte de sua longa existência.

Musicólogo extremamente atuante, Curt Lange contribuiu de forma altamente significativa para o desenvolvimento da então incipiente musicologia latino americana, sobretudo na área da musicologia histórica. Teve participação nos principais movimentos culturais latino-americanos do século vinte, já desde 1934, quando lançou o manifesto *Americanismo Musical*, através do qual buscava estimular, independentemente das cores nacionalistas de cada país, a unidade da cultura musical pan-americana. Neste mesmo ano, faz sua primeira visita ao Brasil, divulgando o *Americanismo Musical* em conferências proferidas no Rio de Janeiro e em São Paulo. Lange teve atuação decisiva para a criação de instituições culturais como o SODRE, em Montevidéu, assim como estimulou a criação de orquestras e cursos de música em diversos países por onde passou.

Como educador, Curt Lange foi o responsável pela formação e pelo estímulo de gerações de músicos, compositores e pesquisadores também em

[1] Coordenador técnico do Acervo Curt Lange da UFMG. Coordenador da Área de Reorganização e Catalogação do Acervo do Museu da Música de Mariana, pelo Projeto Acervo da Música Brasileira - Restauração e Difusão de Partituras (Fundarq / Petrobrás / Santa Rosa Bureau Cultural).

[2] Carta de Francisco Curt Lange a Dom Oscar de Oliveira, pertencente ao acervo do Museu da Música.

diversos países, estando entre eles o Brasil. Sua atuação como editor de vários periódicos de divulgação científica resultou em um riquíssimo legado, merecendo destaque os seis volumes do *Boletin Latino Americano de Música*, publicados entre 1935 e 1946 em diferentes países sul-americanos.

Foi diretor da *Sección de Investigaciones Musicales* do *Instituto de Estudios Superiores* da *Universidad de Montevideo*.[3] Fundou em 1940, no âmbito do Ministério das Relações Exteriores do Uruguai, o Instituto Interamericano de Musicologia, instituição que permitiu a ampliação de suas atividades com o apoio de Instituições internacionais.

Viajante incansável, sua peregrinação estendeu-se por diversos continentes em missões culturais, atuando como conferencista e como pesquisador. Correspondente contumaz, disciplinado, estabeleceu um diálogo permanente com as mais diversas personalidades artísticas e científicas de sua contemporaneidade, como atesta a sua numerosíssima correspondência.

Na década de 1940, Curt Lange realizou trabalho de campo pioneiro nas cidades do circuito histórico de Minas Gerais, através do qual levantou fontes primárias até então desconhecidas nos circuitos acadêmicos e reconstruiu através delas o panorama insuspeitado de uma atividade musical profissional no Brasil setecentista. O seu artigo *La música en Minas Gerais: un informe preliminar*, publicado em 1946, no volume VI do *Boletin Latino Americano de Música* constitui-se hoje em um clássico, cuja leitura é indispensável para o entendimento da nossa cultura musical e da própria musicologia histórica brasileira. Era a sua primeira publicação sobre a música brasileira, à qual se somaram muitos outros artigos e livros, à qual se seguiram muitas edições e gravações de música do passado brasileiro.

Ainda que existam trabalhos biográficos sobre o eminente musicólogo – entre os quais podemos destacar os ensaios *Francisco Curt Lange (1903 - 1997):* tributo a um americanista de excepción, de Luis Merino MONTERO (1998)[4] e *O alemão que descobriu a América*, de Rui MOURÃO (1990),[5] o estudo do complexo percurso biográfico de Francisco Curt Lange é tarefa ainda por fazer – tarefa, ressaltemos, para uma ação coletiva, de extenso âmbito geográfico e temporal. Podemos dizer também que o pleno significado de sua obra está ainda por ser totalmente compreendido.

O Brasil tem o privilégio e a responsabilidade de custodiar o legado documental por ele deixado: a Coleção Francisco Curt Lange, composta pelos manuscritos musicais por ele reunidos, que desde 1982 encontra-se no Museu da Inconfidência, em Ouro Preto, e o Acervo Curt Lange, que é nada menos que seu arquivo pessoal, contendo, entre outros tipos de documentos, toda a sua correspondência, além de um importante acervo bibliográfico e museológico, desde 1995 custodiado pela UFMG.

Falecido em 3 de maio de 1997, em Montevidéu, Curt Lange recebeu – ainda em vida, o que é muito importante – muitas homenagens, sem dúvida alguma

[3] Mais tarde transformada na *Universidad Mayor de La República Oriental del Uruguay*.
[4] MERINO MONTERO, Luis. Francisco Curt Lange (1903 - 1997): tributo a um americanista de excepción. *Revista Musical Chilena,* Santiago, v. 52, n. 189, p. 9-36, ano. 1998.
[5] MOURÃO, Rui. *O alemão que descobriu a América.* Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: INL, 1990.

merecidíssimas. Foi laureado em diversas universidades do mundo inteiro, condecorado por diferentes governos, homenageado em muitos diferentes idiomas. Hoje recebe ele a primeira homenagem póstuma, no ano em que acontecerá a efeméride do centenário de seu nascimento. Que seja a primeira de muitas: o projeto Acervo da Música Brasileira – Restauração e Difusão de Partituras dedica a Francisco Curt Lange o volume 7 da série, que será lançado em dezembro de 2003, justamente no seu centenário. Mas fica aqui esta brevíssima homenagem, talvez muito breve em face à magnitude do homenageado, mas que, no reconhecimento e no afeto, é para sempre – dentro do possível e das imperfeições humanas – como disse ele próprio nas palavras de incentivo que escreveu a Dom Oscar de Oliveira naquele 1° de outubro de 1969, ainda nos primórdios do que viria a ser o Museu da Música de Mariana.

E viva Curt Lange!

A Maria da Conceição de Rezende

Mons. Flávio Carneiro RODRIGUES*

O honrado nome de Dona Maria da Conceição de Rezende, renomada professora de música, profunda conhecedora da história da arte musical, aficionada e entusiasmada desse gênero cultural, respeitada com indiscutíveis méritos nos meios musicológicos, é uma referência impositiva e prazerosa no conceituado Museu da Música de Mariana.

Sua benemérita permanência entre nós marcou significativa liderança e, além de muita amizade e saudade, deixou preciosa contribuição. A Cidade e a Arquidiocese de Mariana curvam-se penhoradamente diante de seu digno nome.

* Diretor do Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana (MG).

Homenagem a Maria da Conceição de Rezende

Paulo CASTAGNA*

Algum tempo após sua consagração como Arcebispo Metropolitano de Mariana, em 25 de abril de 1960, D. Oscar de Oliveira iniciou a reunião de antigos manuscritos e impressos musicais preservados na Cúria, na época anexa à Igreja de São Pedro dos Clérigos. Posteriormente, D. Oscar juntou ao mesmo um volume de documentos musicais que estava encerrado na Catedral, dando início, ainda que de maneira informal, à coleção que hoje leva seu nome no Museu da Música de Mariana. De tal iniciativa, ocorrida há cerca de 40 anos atrás, não existem hoje notícias precisas, desconhecendo-se também todo o percurso desse acervo musical até seu recolhimento à Cúria Metropolitana. Fica claro, entretanto, que, sem a atuação de D. Oscar de Oliveira na preservação desse acervo, uma grande parte ou até sua totalidade poderia ter sido perdida, como de fato ocorreu em relação aos acervos musicais das cúrias de algumas outras arquidioceses brasileiras.

Em 1965, D. Oscar fundava oficialmente o Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana (AEAM), enquanto "*entidade jurídica legalmente constituída, com estatutos próprios*",[1] o qual passou a abrigar, entre outros, os manuscritos musicais. E foi esse acervo musical que, no ano seguinte, a convite de D. Oscar, recebeu a visita de um irmão marista da editora F.T.D., Wagner Ribeiro, o qual publicou suas impressões em um artigo no jornal marianense O *Arquidiocesano*,[2] sendo essa a mais antiga notícia hoje disponível sobre o acervo que deu origem ao Museu da Música. Entre outros impressos e documentos, Wagner Ribeiro descreveu dezenove manuscritos musicais do arquivo, chegando até a apresentar o *incipit* musical de um deles e demonstrando, assim, que já existia uma preocupação explícita com o acervo musical e mesmo um princípio de tratamento.

Em 1967, um artigo também dO *Arquidiocesano* menciona a existência de dois arquivistas da música no AEAM, Aníbal Pedro Walter e Vicente Ângelo das Mercês, já falecidos, porém renomados músicos do meio marianense da época, que tiveram importante participação na identificação de obras e na própria valorização e preservação do acervo nessa década.[3] Esses dois arquivistas, que provavelmente foram os primeiros interlocutores de D. Oscar, no que se refere ao significado do acervo musical depositado nos porões da Cúria, já não trabalhavam mais no Arquivo Eclesiástico em 1968. Vicente Ângelo das Mercês, no entanto, continuaria a ser consultado pelos pesquisadores que se encarregaram da organização e catalogação dos manuscritos musicais.

* Instituto de Artes da UNESP (São Paulo - SP).

1 RODRIGUES, Flávio Carneiro. Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana (AEAM). *O Arquidiocesano*, Mariana, ano 27, n.1.367, p.2-3, 24 nov. 1985.

2 RIBEIRO, Wagner. Visita ao maravilhoso reino da música antiga mariananese. *O Arquidiocesano*, Mariana, ano 8, n.358, p.1-3, 24 jul. 1966.

Talvez tenham sido esses artigos de 1966 e 1967 os responsáveis pela divulgação das primeiras notícias que chegaram ao musicólogo teuto-uruguaio Francisco Curt Lange (1903-1997) sobre o acervo marianense de manuscritos musicais. Em 19 de julho de 1967, Curt Lange enviou sua primeira carta a D. Oscar de Oliveira, na qual se refere ao "[...] *descobrimento que o Reverendíssimo Senhor fez de música antiga de Minas Gerais nos arquivos arquidiocesanos* [...]",[4] oferecendo eventual colaboração na catalogação dos mesmos em uma carta datada do dia seguinte.[5]

D. Oscar mantinha o interesse em continuar o tratamento dos manuscritos musicais, porém não parece ter discutido com Curt Lange a possibilidade de sua colaboração musicológica em Mariana. O Arcebispo preferiu contratar a musicista Maria Ercely Coutinho, que nos períodos de férias deixava sua cidade (Ervália - MG) para trabalhar no acervo, lá chegando em fevereiro de 1968 e oferecendo sua contribuição até o ano de 1972.

Ainda na década de 1960, D. Oscar passou a tomar contato com arquivos de corporações musicais ou de famílias de músicos de cidades vizinhas, estimulando sua doação à Arquidiocese. O primeiro desses arquivos foi oferecido em 1969 por José Henrique Ângelo (descendente de uma família de músicos da cidade de Barão de Cocais), despertando, nessa mesma época, o interesse de musicólogos como José de Almeida Penalva e novamente Francisco Curt Lange.[6]

Foi em 1972 que o tratamento do acervo musical do AEAM ingressou em uma segunda fase. Oferecendo-se para colaborar no trabalho com os manuscritos musicais, o musicólogo campineiro então residente em Curitiba (PR), Pe. José de Almeida Penalva (1924-2002), organizou e elaborou um catálogo do arquivo de José Henrique Ângelo, de Barão de Cocais, entre março e agosto desse mesmo ano. Esse trabalho foi parcialmente publicado nO *Arquidiocesano* em outubro de 1972 (figura 1),[7] porém impresso em sua forma integral no ano seguinte na revista *Cadernos*, periódico do instituto teológico curitibano Studium Theologicum.[8] Com esse trabalho, Penalva definia os critérios de organização e catalogação que nortearam o trabalho da fase seguinte, explícitos nos códigos que foram utilizados no Museu da Música até recentemente.[9]

3 VASCONCELLOS, Décio de. O Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana. *O Arquidiocesano*, Mariana, ano 8, n.398, p.4, 30 abr. 1967.

4 LANGE, Francisco Curt. Carta a D. Oscar de Oliveira. Montevidéu, 19 jun. 1967, n.40.673. AEAM, Armário 6, Gaveta 2, Pasta 21. Documento não numerado.

5 LANGE, Francisco Curt. Carta a D. Oscar de Oliveira. Montevidéu, 20 jun. 1967, n.40.750. AEAM, Armário 6, Gaveta 2, Pasta 21. Documento não numerado.

6 LANGE, Francisco Curt. Carta a D. Oscar de Oliveira. Montevidéu, 1º out. 1969, n.42.340. MMM [151]A1G4P12 D87.

7 PENALVA, José de Almeida. Informe sobre acervo de música sacra dos séc. XVIII e XIX encontrado em Barão de Cocais (Minas Gerais) do Arquivo Eclesiástico de Mariana. *O Arquidiocesano*, Mariana, ano 14, n.684, p. 2, 22 out. 1972; [PENALVA, José de Almeida]. Informe sobre acervo de música sacra dos séc. XVIII e XIX encontrado em Barão de Cocais (Minas Gerais) do Arquivo Eclesiástico de Mariana. *O Arquidiocesano*, Mariana, ano 14, n.685, p. 2 e 4, 29 out. 1972.

8 PENALVA, José de Almeida. Informe sobre acervo de música sacra dos séc. XVIII e XIX encontrado em Barão de Cocais (Minas Gerais) do Arquivo Eclesiástico de Mariana. *Cadernos*, Curitiba, Studium Theologicum, v.1, n.4, p.2-56, 1973.

9 Apesar da criação de um novo sistema de codificação das obras e dos manuscritos musicais no Museu da Música de Mariana pela equipe do projeto Acervo da Música Brasileira / Restauração e Difusão de Partituras, os códigos utilizados no Museu da Música até 2003 continuarão a ser mencionados nos catálogos e nas tabelas de equivalência disponíveis a partir de 2004.

Informe sobre acervo de Música Sacra dos séc. XVIII e XIX encontrado em Barão de Cocais (Minas Gerais) do Arquivo Eclesiástico de Mariana

(Continuação do n.º anterior)

NOTAS FINAIS

CONTEÚDO DO ACERVO

Seção	N.º de Peças
Te Deum	9
Ladainhas	26
Ofícios e Novenas	91
Missas	55
Semana Santa	24
Fúnebres	18
TOTAL	223

COMPOSITORES

Nome	Lugar	Data			
Amélio Augusto do Figueiredo	Sta. Rita Durão	..1884		† 19..	ON73, M29 (?), M3 (?), SS7
Antônio Faustino			† fim séc. XIX?		ON25
Bento Pereira	São Miguel	..1816	..1837..		SS8
Emílio Soares	Sabará (?)		..1884(?)		LI (?)
Fortunato Mazziotti	Rio (adventício)	..1810		† 1855	M51
Francisco Barreto Falcão	Sabará?		..1816..		TD7, M8 (?)
Francisco Gomes da Rocha	Ouro Preto			† 1808	ON5
Francisco Manuel da Silva	Rio	1756		† 1865	TD1, L2, M1, M2
Francisco de Mello Rodrigues			..1789..		L3
Francisco de Salles Couto	Ouro Preto (?)		..1869..		M9 (?), M31
Guilherme Schulze			..1866..		ON29
Jerônimo de Souza Lobo	Ouro Preto			† 1803	ON85, M32
Joaquim de Paula		..1823..1865			L6, M2, M3, M34
João de Deus de Castro Lobo	Ouro Preto .... Mariana	1794		† 1832	L4, ON3, M33
José Felipe Correa (?)	Ouro Preto		..1908..		M4
José Joaquim E. L. de Mesquita	Diamantina (?) ... Rio	..1779		† 1805	L5, L7 (?), TD2 (?), ON31
José Joaquim dos Santos			..1822..		M5
José Maria Xavier	S. João del Rey	1819		† 1887	TD3, M35
José Maurício Nunes Garcia	Rio	1767		† 1830	M7 (?), M36, F9, F10, F11
José Rodriguez D. de Meirellez	Pitangui		..1797..		ON80
Lial (Antônio Leal Moreira (?) Sexto Leal (?)	Portugal (A. Leal Moreira)		..17....		M37
Luciano Antônio do V. Meireles		..1844..1845..			ON28, ON67,
Manuel Dias de Oliveira	Tiradentes		1826..		TD5 (?), ON87, F1
Marcos Coelho Neto Pai	Ouro Preto			† 1806	
Marcos Coelho Neto Filho	Ouro Preto			† 1823	L8, ON79 (?)
Miguel Teodorio (Ferreira)		..1816..1849			ON54
Severino Salustiano da Silva	Entre Rios			† 19..	M38

PROPRIETÁRIOS

Nome	Lugar	Data			N.º de Peças
Antônio Álvares Filgueiras					1
Antônio Pereira			1859		1
A. T. R. Lima			1844		3
Bruno Pereira dos Santos	Catas Altas	..1842..1863..			40
Caetano Donato Correa	Mariana	..1870		† 1944	5
Cateno de Souza T. Guimarães		..1828..1897			3
Felinto Elísio Neves	Camargos			† 1940 †	1
Fortunato da Silva	Catas Altas (?)		..1825..		3
Fructuoso Mattos Couto	Sta. Rita Durão	..1823..1857 ..			17
FMB			..1887..		1
Germano Gonçalves Viegas			..1845..		1
Inácio Pereira de Almeida	Mariana		..1860..		1
Inocêncio Lopes da Costa					1
IFSC			..1859..		1
J.					1
JJ Silva					1
João Batista Militão			..1833..		8
João Henrique Ângelo	Barão de Cocais	..1894		† 1940	3
João Martins Fonte Jr.					1
João de Passos Ferreira			..1797..		1
Joaquim dos Monte			..1849..		1
José Henrique Ângelo	Barão de Cocais	..1907			1
José Magalhães Gomes	Ouro Preto (?)				1
Juvelino Mineiro	Mariana	..1881		† 1910 †	2
J. F. da Matta	Ervália			† 19..	1
MP					1
MRB					1
Machado Porto					1
Manuel Florentino			..1842..		1
Manuel Munis D'Assunção					1
NB ou VB					1
Olympio Donato Correa	Mariana	..1875		† 1939	9
Pedro Gonzales Pereira	Barão de Cocais		..1865..		1
S. Bessa					1

O LUAR NAS ÁGUAS DO RIO

Nas águas negras do rio
Bate o luar de Janeiro:
Nascem luzinhas na água
Num fervor de formigueiro.

Nascem nas águas montinhos
De pó d'oiro luzidio,
Como se um carrunho d'oiro
Tivesse dado no rio.

Parece que um anjo doido,
Sobre a água pasmadinha,
Anda a esfolhar os diamantes
Da c'rôa duma rainha.

Tal ferver de luz acorda
As aves adormecidas,
Que, despertando, dispõem
Voltar d'outras altas vidas.

De ramo em ramo saltando,
Uma e outra se interpela:
— "Que fogo incendeia o rio"?
— "Que forja será aquela?"

Volve um tordo reconchudo
Para os outros passarinhos:
— Caiu do céu uma estrela,
"E partiu-se aos bocadinhos..."

— "Mentes, tordo!" um pardal diz,
Com real severidade :
"Tu dormias; nada viste;
"Eu é que sei a verdade.

"Eu, que tenho o sono leve,
"Acordei, há meia hora,
"Vendo com olhos de espanto
"A Virgem Nossa Senhora.

"Nossa Senhora viera,
"Por trilhos de benta luz,
"Fazer compras para a ceia
"De São José e Jesus;

"Mas, ao voltar ao presépio,
"Por sobre as águas do rio,
"Apesar de Mãe de Deus,
"Escorregou e... caiu!

"Um braço erguendo na queda,
'Salvou a infusa com leite,
"Mas quebrou em mil pedaços
"A outra, de loiro azeite.

"É, pois, azeite entornado
"O oiro que na água luz,
"Chorando por não doirar
"O caldinho de Jesus..."

EUGÊNIO DE CASTRO

EXPEDIENTE

"O ARQUIDIOCESANO"

Órgão Oficial da Arquidiocese de Mariana, propriedade da Cúria Metropolitana, publica-se semanalmente na Editôra Dom Viçoso, sob a orientação do Exmo. Sr. ARCEBISPO de Mariana.

Diretor-Responsável

CÔNEGO JOSÉ GERALDO VIDIGAL DE CARVALHO

Assinatura Anual .. Cr$ 15,00
Assinatura de Cooperador .. .. Cr$ 30,00
Assinatura de Benfeitor .. .. Cr$ 50,00

Rua Cônego Amando, 161
Fone 67
35.420 — Mariana — MG

Assinaturas pagam-se adiantadamente.

PEÇAS COMPLETAS E INCOMPLETAS

I **Peças certamente completas** (11) ON3, ON5, ON31, ON32, M33, M34, M38, M51, SS10, SS20, F10

II **Peças duvidosamente completas** (12) TD2, TD5, ON11, ON35, ON40, ON52, ON68, M53, SS14, F3, F4, F11

III **Peças quase completas, com falta de percussão ou de baixo instrumental, não faltando o baixo vocal** (5) TD1, L3, L9, ON1, M54

IV **Peças com parte vocal completa, havendo probabililidade de a instrumentação não ser prevista** (17) ON44, ON50, ON53, ON62, ON73, SS7, SS9, SS16, SS12, SS13, SS17, SS18, SS19, SS21, M12, F13, F16

V **Peças com a parte vocal completa e com a instrumental incompleta** (19) L2, L21, L25, ON1, ON14, ON28, ON34, ON36, ON51, ON61, ON66, ON74, ON76, M2, M3, M10, M50, F9, F18

VI **Obras das quais temos 1 só parte** (64) TD9, L11, L17, L18, L23, L24, L26, ON2, ON6, ON8, ON9, ON 10, ON13, ON16, ON21, ON22, ON24, ON27, ON38, ON42, ON45, ON46, ON55, ON58, ON59, ON60, ON63, ON64, ON72, ON75, ON79, ON81, ON86, ON88, ON91, M4, M5, M9, M11, M16, M18, M19, M21, M22, M23, M26, M28, M31, M35, M39, M41, M42, M43, M44, M45, M46, M47, M48, SS2, SS3, SS4, SS6, F5, F7

O primeiro quadro acima, nos aponta o número de peças encontradas: 223. Lembre-se, entretanto, ter sido examinada apenas a parte do acervo de Barão de Cocais correspondente à música sacra mais antiga, dos séc. XVIII, XIX e também alguma coisa do princípio do XX. Restam ainda a espera de análise mais demorada, a música profana, a música sacra mais recente e alguns papéis de análise mais difícil.

Do segundo quadro podemos concluir pela existência de 25 **compositores** certos e 2 duvidosos, em nosso acervo. Do século XVIII há 9 compositores certos e 4 duvidosos. Do séc. XIX há, certamente, 14. Ouro Preto comparece com 6 compositores, o Rio com 3, Sabará com 2 e as demais cidades com 1. Da mesma Barão de Cocais não parece haver compositores que figurem em nosso elenco.

No terceiro quadro vemos que a maior parte do acervo **é proveniente de Catas Altas** (considerando, naturalmente as partiduras, cuja proveniência conhecemos), do Sr. Bruno Pereira dos Santos, com 40 peças. Em segundo lugar temos Sta. Rita Durão, do Sr. Fructuoso de Mattos Couto, com 17 peças. Em terceiro, a família Donata Correa, com 14 peças. João Batista Militão, colabora com 8 peças, João Henrique Ângelo, Fortunado da Silva, Caetano Souza Telles Guimarães e A. T. R. Lima com 3, Juvelino Mineiro com 2 e os demais proprietários com 1.

No quarto quadro vemos como das 223 composições, 154 **estão incompletas,** sendo que 64 destas só contam com uma parte. **Completas** não sobem acima de 40, se tanto.

(Continua na 4.ª pág.)

Nada apaixona mais um jovem do que ver-se a braços com um problema de adulto. = *Marshall Mcluham*

Figura 1.

Uma das páginas da versão parcial do "Informe sobre acervo de música sacra dos séc. XVIII e XIX encontrado em Barão de Cocais (Minas Gerais) do Arquivo Eclesiástico de Mariana" de José de Almeida Penalva, publicada em O Arquidiocesano (Mariana, 29 de outubro de 1972). MMM [142]A1G4P03 D31.

A terceira fase de tratamento do acervo musical do AEAM iniciou-se ainda em 1972. Depois de uma visita ao acervo por Cleofe Person de Mattos e, sobretudo, a partir de uma visita a Mariana, em julho de 1972, pelo musicólogo Luís Heitor Correa de Azevedo, a convite de Lauro Morais, então diretor do Museu Arquidiocesano de Arte Sacra, surgiu a idéia de propor a D. Oscar de Oliveira a retomada do tratamento do importante acervo por ele reunido. A proposta fora encaminhada ao Arcebispo por Luís-Heitor, e por um grupo constituído por Rubens Romanelli, Berenice Menegale, Venício Mancini e Maria da Conceição de Rezende, então professora de História e Estética Musical da Fundação de Educação Artística de Belo Horizonte. Acolhida a solicitação, esta última acabou assumindo as tarefas de organização, catalogação e estudo do acervo, as quais seriam realizadas ininterruptamente por doze anos.

Conceição Rezende iniciou a organização e catalogação dos manuscritos em julho de 1972,[10] dedicando-se principalmente aos documentos originários da cidade de Mariana, e tomando como base o trabalho que acabara de ser realizado no arquivo de Barão de Cocais por José Penalva. Quando Conceição Rezende preparava-se para começar o seu trabalho, chegou a encontrar José Penalva, que teve tempo de expor à pesquisadora mineira o sistema que havia criado para classificar os manuscritos de Barão de Cocais, que acabou sendo utilizado por esta em outras seções do acervo.

A então arquivista Maria Ercely Coutinho, que efetivamente apresentou o acervo a Conceição Rezende, ajudou-a no início de seu trabalho, porém, a partir de 1973, Conceição Rezende passou a desenvolver praticamente sozinha sua tarefa, às vezes contando com o auxílio do músico Venício Mancini, do mestre Vicente Ângelo das Mercês, do maestro Sérgio Magnani, da professora e pesquisadora Sandra Loureiro de Freitas Reis, do padre Renato Peixoto Vidigal e de outras autoridades da Arquidiocese de Mariana. Poucas semanas após o início do trabalho de Conceição Rezende, naquele agitado ano de 1972, o Museu da Música começou a ser alvo constante de reportagens na imprensa diária (figuras 2 e 4), o que acabou dando ao acervo uma notoriedade nacional e internacional.

A contribuição de Conceição Rezende, somada à de Coutinho, Penalva e outros, permitiu o surgimento oficial do Museu da Música, inaugurado no Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana em 6 de julho de 1973, portanto há 30 anos atrás (figura 3).

10 [VIDIGAL, José Renato Peixoto]. Museu da Música do Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana. *O Arquidiocesano*, Mariana, ano 26, n.1302, p.4, 26 ago. 1984.

Originais de músicas do século XVIII descobertos em Mariana

A musicóloga mineira Maria da Conceição de Resende Fonseca, autora do livro "Aspectos da Música Ocidental" e membro do Serviço de Documentação das Artes do Conselho d' Extensão da UFMG, descobriu, após realizar pesquisa nos arquivos da Arquidiocese de Mariana, textos originais de vário compositores mineiros dos séculos XVIII e XIX, até agora tidos como desaparecidos.

A pesquisa foi feita por uma comissão especial instituída pelo Serviço de Documentação das Artes do Conselho de Extensão, sob a direção do professor Rubens Costa Romanelli, chefiada pela professora Conceição Resende e contando, ainda, com a participação dos professores Venicio Mancini e Berenice Menegale, da Fundação de Educação Artística.

A PESQUISA

Entre os originais descobertos pela musicóloga, encontram-se obras de Emérico Lobo de Mesquita, Miguel Teodoro Ferreira, Peres Guimaraens, José Roiz Domingues de Meireles, além de Francisco Gomes da Rocha, Inácio Parreiras, Manuel Dias d'Oliveira, Marcos Coelho Neto e outros da primeira metade do século XIX, como os padres João de Deus Castro Lobo e José Maurício.

Para Conceição Resende, esses músicos são tão importantes para a arte mineira setecentista, não caracterizadamente barroca, quanto o Aleijadinho e Mestre Ataíde o foram, nas áreas da escultura, arquitetura e pintura.

A pesquisa, concluída em 31 de julho último, foi registrada no Cartório de Mariana, no livro B-4, folha 132, sob o número 1.359, e todos os documentos relativos a ela estão arquivados no Conselho de Extensão que, segundo seu diretor executivo, prof. José Eduardo da Fonseca, "tem-se esforçado no sentido de colher dados documentais sobre as várias expressões da arte mineira, desde o período colonial."

A prof. Conceição Resende, para a realização da pesquisa, contou com a colaboração do arcebispo de Mariana, Dom Oscar de Oliveira, que permitiu que ela fosse feita nos arquivos da Arquidiocese, da arquivista Maria Ercely Coutinho, do cônego José Maria de Almeida Becha e do padre José de Almeida Penalva.

"Diario de Minas" – agosto 1972

Figura 2.
Matéria do Diário de Minas *(Belo Horizonte, agosto de 1972) sobre o trabalho de Conceição Rezende no Museu da Música. MMM [140]A1G4P01 D94.*

Figura 3.
Maria da Conceição de Rezende (à direita), o Ministro Jarbas Passarinho (à esquerda) e o pesquisador Venício Mancini (ao fundo), durante a cerimônia de inauguração do Museu da Música, em 6 de julho de 1973.

Algumas perguntas e um conselho

Carlos Felipe

Será que a mulher brasileira já se encontra em nível de igualdade com a parte masculina de nossa população?
Esta pergunta, sempre repetida, está sempre a receber respostas aqui e ali.
Há poucos dias, uma resposta foi dada pela socióloga Heleieth Sffioti da UNESP-Araraquara, durante o simpósio "Sociedade Violenta", que está sendo realizado na Universidade Metodista de Piracicaba, em São Paulo.
Para ela, apenas 28% da força de trabalho brasileira é composta por mulheres. E cerca de 2 milhões de mulheres, o que equivale a 50% das mulheres que trabalhavam em 1970, eram empregadas domésticas.
Ressaltando o fato de que as profissões que foram se feminilizando, a exemplo do magistério, tiveram um achatamento salarial bruto, Heleieth apresentou dados que "comprovam que as mulheres dificilmente conseguem obter ganhos semelhantes aos dos homens, mesmo quando possuidoras de curso superior".

Ela reclamou também da discriminação feita, segundo ela, pelo próprio Estado, que não fiscaliza o cumprimento da lei, que exige a existência de creches em empresas que possuam mais de 30 mulheres acima de 16 anos.

Um dos dados que apresentou dizia respeito ao Rio Grande do Sul. "Em pesquisa feita no Rio Grande do Sul constatou-se que apenas 27% das empresas cumpriam a lei. Mas as demais continuam impunes. E o governo reforça sua discriminação ao permitir que a própria Petrobrás se negue a contratar mulheres para a função de geólogo".

Acrescentando que, apesar disso, o Rio Grande do Sul é um dos Estados de maior índice de cumprimento da lei, a socióloga afirmou que ainda é preciso muito para que a discriminação antifeminina acabe ou diminua em nosso País.

Será que Heleieth tem razão? Claro que as respostas serão as mais variadas possíveis, mas perguntas terão que continuar sendo feitas.
E já que estamos na base de perguntar, uma interrogação começa a se fazer na Inglaterra: será que a rainha Elizabeth seguirá o exemplo de sua colega Juliana, da Holanda, que esta semana, abdicou do seu trono em favor da filha, Beatriz?
Uma pesquisa de opinião realizada recentemente em Londres deu conta de que um grande número de pessoas é favorável a que a rainha Elizabeth abdique da coroa ainda em vida, para que seu filho, o príncipe Charles, assuma o governo.
Quando seria isto, entretanto, nem os interrogados pela pesquisa, dizem claramente o que pensam.
E por falar em dúvida, qual deverá ser a Miss Minas Gerais deste ano?
O concurso está em pleno andamento e cinqüenta cidades vão participar desta promoção dos Diários Associados que terá sua final nos dias 30 e 31 de maio, em dois grandes espetáculos no Mineirinho.
Entre as cinqüenta finalistas será escolhida a Miss Minas de 1980. Por enquanto, prossegue, em cada cidade, a eleição de sua própria Miss municipal.
Até agora, perguntas e dúvidas.
Então, façamos mais uma.
Vocês conhecem o Museu de Música da cidade de Mariana? Parodiando a velha canção de Dorival Caymmi. "Não, então vá".
Nele estão algumas das partituras mais importantes para a história da música em nosso País, acreditando-se mesmo que a mais antiga existente ali esteia.
E tudo isso conservado com carinho, dedicação e amor por uma mulher Conceição Rezende, ela mesma uma musicóloga nata e uma pessoa voltada inteiramente para a arte e cultivação dos sonos flutuantes que compõem a música.
Autora de livros, com artigos publicados em todo o Brasil e no Exterior, Conceição recebeu, nos últimos dias, uma homenagem ao seu trabalho.
No disco Sarau Brasileiro, recentemente lançado, em duas faixas aparece a anotação — pesquisados em arquivos de Mariana por Conceição Rezende.
São duas modinhas anônimas e um lundu mineiro, três músicas que representam muito bem uma fase da nossa cultura musical e que, graças ao trabalho e empenho de Conceição Rezende, se tornam, agora, conhecidas de todo o grande público.
Aquelas anotações no disco fazem justiça ao trabalho de Conceição e ao apoio que recebeu para montar em Mariana o Primeiro Museu de Música de todo o Estado.
Atrás deste trabalho está a figura de Dom Oscar de Oliveira, arcebispo de Mariana. Outras pessoas também participam da origem do empreendimento, mas o que mais se ressalta é o trabalho de Conceição Rezende, a pessoa certa no lugar certo.
Por isso, tornamos a dizer: se você não conhece o Museu de Música Mariana, então vá. Vale a pena.

Figura 4.
Entrevista de Maria da Conceição de Rezende a Carlos Felipe, para o Estado de Minas *(Belo Horizonte, 4 de maio de 1980). MMM [140]A1G4P01 D75.*

Foi durante essa terceira fase, que passou a ser recolhida ao Museu da Música uma grande quantidade de manuscritos, cuja doação havia sido fruto do incentivo de D. Oscar. Outra importante iniciativa foi a microfilmagem, em 1976, de parte dos manuscritos do Museu da Música (cujos fotogramas encontram-se na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro), para a elaboração do catálogo O *ciclo do ouro* (1978-1979),[11] que relaciona manuscritos musicais e outros documentos históricos de onze acervos mineiros e cariocas (figura 5).

A MAIOR E MAIS SIGNIFICATIVA PRODUÇÃO DOS GRANDES MESTRES

Lançamento do catálogo "O Ciclo do Ouro — O Tempo e a Música do Barroco Mineiro"

Agradecimentos

Consórcio Yamaha em 36 meses sem juros

Yamamoto

Figura 5. *Notícia sobre o lançamento do catálogo* O ciclo do ouro: o tempo a a música no barroco católico, *no jornal* PUC Notícias *(Rio de Janeiro, 17-23 de junho de 1980). MMM [140]A1G4P01 D28, D33, D48, D76, D98, D99, D100.*

Os papéis de música continuavam a chegar e, na década de 1980, já eram procedentes de cerca de trinta cidades mineiras. Conceição Rezende, no entanto, encerrou seu trabalho no Museu da Música durante o I Encontro Nacional de Pesquisa em Música (Mariana, 1 a 4 de julho de 1984), ocasião na qual D. Oscar providenciou o registro jurídico da instituição, abrindo-o finalmente à pesquisa. Na seção inicial do evento, Sandra Loureiro de Freitas Reis assim se referiu à importante iniciativa:

> "[...] *Nesse Encontro, D. Oscar de Oliveira e Maria da Conceição Rezende Fonseca abrem as portas do Museu aos pesquisadores, num gesto impregnado do mais elevado sentido comunitário. O tesouro musical que ali existe, em forma de partituras, deverá soar no mundo inteiro, vibrar eternamente como reflexo imortal do mundo* sui generis *que o concebeu.* [...]"[12]

11 BARBOSA, Elmer Corrêa (org.). *O ciclo do ouro*: o tempo e a música do barroco católico; catálogo de um arquivo de microfilmes; elementos para uma história da arte no Brasil; Pesquisa de Elmer C. Corrêa Barbosa; acessoria no trabalho de campo Adhemar Campos Filho, Aluízio José Viegas; Catalogação das músicas do séc. XVIII Cleofe Person de Mattos. Rio de Janeiro: PUC, FUNARTE, Xerox, 1978. 454p.

12 REIS, Sandra Loureiro de Freitas. O significado do 1º Encontro Nacional de Pesquisa em Música. *O Arquidiocesano*, Mariana, ano 26, n.1297, p.3, 29 jul. 1984. [reimpresso em: REIS, Sandra Loureiro de Freitas. O significado do 1º Encontro Nacional de Pesquisa em Música. I ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM MÚSICA, Mariana, MG, 1 a 4 de julho de 1984. *Anais*. Belo Horizonte, Departamento de Teoria Geral da Música da Escola de Música da UFMG e Museu da Música da Arquidiocese de Mariana, 1985. p.17-19]

O I Encontro Nacional de Pesquisa em Música, no qual Conceição Rezende esteve diretamente envolvida, marcou, portanto, o início de investigações musicológicas no Museu da Música por parte de outros pesquisadores, além da própria expansão do interesse pela pesquisa musicológica em Minas Gerais.[13]

No Museu da Música, Conceição Rezende deixou, além de uma organização física, catálogos, fichários e uma considerável quantidade de anotações manuscritas, que até recentemente orientaram os pesquisadores na consulta do material. Em 19 de janeiro de 1987, foi inaugurado o novo Palácio Arquiepiscopal, à Praça Gomes Freire, e os impressos e manuscritos do Museu da Música foram para lá transferidos durante o mês de junho de 1988, pelo Pe. Ângelo Mozena, uma vez que o Museu já não contava com sua principal organizadora.[14]

Depois do trabalho de Conceição Rezende, entretanto, o Museu da Música permaneceu por mais de dezesseis anos sem novos projetos arquivísticos, apesar de cuidadosamente preservado no Palácio Arquiepiscopal, então residência do novo Arcebispo, D. Luciano Mendes de Almeida, pela zelosa direção de Mons. Flávio Carneiro Rodrigues e pela atenção e cuidado das arquivistas Maria Aparecida Assunção e Maria da Glória Assunção Moreira.

Em 2001, o Museu da Música ingressou em sua quarta fase de tratamento, graças ao projeto Acervo da Música Brasileira / Restauração e Difusão de Partituras, da Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, financiado pela Petrobras e administrado pelo Santa Rosa Bureau Cultural (Belo Horizonte - MG), o qual permitiu a constituição de uma equipe de oito

13 I ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM MÚSICA, Mariana, Escola de Música da UFMG, Arquidiocese de Mariana, Museu da Música, 1 a 4 de Julho de 1984. *Anais*. Organização e coordenação geral: Sandra Loureiro de Freitas Reis. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1984. 188p. Nestes Anais foram impressos os seguintes trabalhos:
ELLMERICH, Luís. I Encontro Nacional de Pesquisa em Música. p.9-11
REIS, Sandra Loureiro de Freitas. Pesquisa em artes. p.13-16
REIS, Sandra Loureiro de freitas. O significado do I Encontro Nacional de Pesquisa em Música. p.17-19
OLIVEIRA, Oscar de.. Música a serviço da arte e da fé. p.21-36
VIDIGAL, José Renato Peixoto. Museu da Música do Arquivo Eclesiástico de Mariana. p.37-38
FONSECA, Maria da Conceição Rezende. Música mineira nos Séculos XVIII e XIX. p.39-42
FONSECA, Maria da Conceição Rezende. A história e o Museu da Música da Arquidiocese de Mariana, MG. p.43-49
FONSECA, Maria da Conceição Rezende. Museu da Música da Arquidiocese de Mariana, Minas Gerais. p.51-59
FIGUEIREDO, Amélio Augusto de. Compositores representados no Arquivo do Museu da Música da Arquidiocese de Mariana. p.60-80
CROWL JR., Harry Lamott. A música portuguesa e o Brasil. p.81-101
MAGNANI, Sérgio. Histórico de um trabalho de restauração de obras musicais do Século XVIII. p.103-104
MAGNANI, Sérgio. Restauração de Ave Regina Angelorum de José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita. p.105-115
COMBAT, Heitor Geraldo Magela. Estudo sobre a distribuição dos naipes vocais na obra "Tercio" de José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita. p.117-130
RODRIGUES, Maria Augusta Calado de Saloma. Modinha e música sacra na cidade de Goiás - Século XIX. p. 131-135
NEVES, Maria José. A música brasileira setecentista vista através de manuscritos pertencentes a arquivos portugueses. p.137-160
SOUZA, Geraldo Ferreira Pacheco de. Música e afetividade: uma introdução ao estudo da musicoterapia. p.161-164
REIS, Sandra Loureiro de Freitas. Como vejo a musicoterapia. p.165-168
ANDRADE, Benedicta Borges. Um trabalho de musicoterapia. p.169-176
DIAS, Odette Ernest. Pesquisa e afetividade. p.177-179
MATTOS, Cleofe Person de. Uma experiência - um depoimento. p.181-187.

14 Em 23 de maio de 1988 D. Oscar de Oliveira entregou seu cargo para o atual Arcebispo de Mariana, D. Luciano Mendes de Almeida. Antes disso, fez inaugurar a Biblioteca dos Bispos de Mariana em seu novo palácio, aos 10 de fevereiro de 1988, evento esse que motivou o deslocamento da documentação musical do Museu da Música para esse novo espaço, embora alguns documentos e os instrumentos musicais tenham permanecido na Cúria, à R. Direita.

pesquisadores que, além de preservar e valorizar o trabalho já desenvolvido nesse acervo, está concluindo uma inovadora reorganização e um sofisticado instrumento de busca.

Reconhecendo o trabalho pioneiro realizado no Museu da Musica por seu fundador D. Oscar de Oliveira e pelos primeiros arquivistas que lá trabalharam – Aníbal Pedro Walter, Vicente Ângelo das Mercês, Maria Ercely Coutinho, José de Almeida Penalva –, além das atuais arquivistas Maria da Glória Assunção Moreira e Maria Aparecida Assunção, em nome da atual Equipe de Reorganização e Catalogação do Museu da Musica de Mariana, presto a mais justa homenagem a Maria da Conceição de Rezende, pelo trabalho voluntário, dedicado e desinteressado durante doze anos na terceira fase de tratamento do acervo, comprometendo-me a preservar a memória desse trabalho e nele me inspirando para todas as ações futuras no Museu da Musica.

Completa esta homenagem a entrega, a Maria da Conceição de Rezende, de uma placa comemorativa, por ocasião dos 30 anos de inauguração do Museu da Música, em nome do Santa Rosa Bureau Cultural e da equipe do Museu da Música de Mariana. A placa comemorativa foi entregue a Conceição Rezende pelas mãos de Rubner de Abreu Junior, representante do Santa Rosa Bureau Cultural, na sessão de homenagem realizada no primeiro dia de trabalho deste I Colóquio Brasileiro de Arquivologia e Edição Musical, em 18 de julho de 2003.

Bibliografia

BARBOSA, Elmer Corrêa (org.). O *ciclo do ouro*: o tempo e a música do barroco católico; catálogo de um arquivo de microfilmes; elementos para uma história da arte no Brasil; Pesquisa de Elmer C. Corrêa Barbosa; acessoria no trabalho de campo Adhemar Campos Filho, Aluízio José Viegas; Catalogação das músicas do séc. XVIII Cleofe Person de Mattos. Rio de Janeiro: PUC, FUNARTE, Xerox, 1978. 454p.

I ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM MÚSICA, Mariana, Escola de Música da UFMG, Arquidiocese de Mariana, Museu da Música, 1 a 4 de Julho de 1984. *Anais*. Organização e coordenação geral: Sandra Loureiro de Freitas Reis. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1984. 188p.

FELIPE, Carlos. Algumas perguntas e um conselho. *Estado de Minas*. Belo Horizonte, 4 mai. 1980, p.3. MMM [140]A1G4P01 D75.

LANGE, Francisco Curt. Carta a D. Oscar de Oliveira. Montevidéu, 19 jun. 1967, n.40.673. AEAM, Armário 6, Gaveta 2, Pasta 21. Documento não numerado.

__________. Carta a D. Oscar de Oliveira. Montevidéu, 20 jun. 1967, n.40.750. AEAM, Armário 6, Gaveta 2, Pasta 21. Documento não numerado.

__________. Carta a D. Oscar de Oliveira. Montevidéu, 1º out. 1969, n.42.340. MMM [151]A1G4P12 D87.

A MAIOR e mais significativa produção dos grandes mestres. *PUC Notícias*, Rio de Janeiro, ano 2, n.119, p.[4]-[5], 17-23 jun. 1980. MMM [140] A1G4P01 D28, D33, D48, D76, D98, D99, D100.

ORIGINAIS de músicas do século XVIII descobertas em Mariana. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, ago. 1972, s.p. MMM [140]A1G4P01 D94

PENALVA, José de Almeida. Informe sobre acervo de música sacra dos séc. XVIII e XIX encontrado em Barão de Cocais (Minas Gerais) do Arquivo Eclesiástico de Mariana. O *Arquidiocesano*, Mariana, ano 14, n.684, p.2, 22 out. 1972 e ano 14, n.685, p.2 e 4, 29 out. 1972.

__________. Informe sobre acervo de música sacra dos séc. XVIII e XIX encontrado em Barão de Cocais (Minas Gerais) do Arquivo Eclesiástico de Mariana. *Cadernos*, Curitiba, Studium Theologicum, v.1, n.4, p.2-56, 1973.

REIS, Sandra Loureiro de Freitas. O significado do 1º Encontro Nacional de Pesquisa em Música. O *Arquidiocesano*, Mariana, ano 26, n.1297, p.3, 29 jul. 1984.

__________. O significado do 1º Encontro Nacional de Pesquisa em Música. I ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM MÚSICA, Mariana, MG, 1 a 4 de julho de 1984. *Anais*. Belo Horizonte, Departamento de Teoria Geral da Música da Escola de Música da UFMG e Museu da Música da Arquidiocese de Mariana, 1985. p.17-19.

RIBEIRO, Wagner. Visita ao maravilhoso reino da música antiga mariananese. O *Arquidiocesano*, Mariana, ano 8, n.358, p.1-3, 24 jul. 1966.

RODRIGUES, Flávio Carneiro. Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana (AEAM). O *Arquidiocesano*, Mariana, ano 27, n.1.367, p.2-3, 24 nov. 1985.

VASCONCELLOS, Décio de. O Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana. O *Arquidiocesano*, Mariana, ano 8, n.398, p.4, 30 abr. 1967.

[VIDIGAL, José Renato Peixoto]. Museu da Música do Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana. O *Arquidiocesano*, Mariana, ano 26, n.1302, p.4, 26 ago. 1984.

TRABALHOS APRESENTADOS

Edição Musical do Repertório Brasileiro, Italiano e Português dos Séculos XVIII e XIX: Problemática das Intervenções do Editor

Ricardo BERNARDES*

RESUMO. Nos estudos das questões metodológicas da edição do repertório musical brasileiro, português e italiano do século XVIII e início do XIX, depara-se, em geral, com a problemática do juízo de relevância estética ou histórica na escolha das obras a serem editadas e ainda na escolha das fontes primárias a serem utilizadas: optar entre as existentes autógrafas, cópias de época ou cópias posteriores. Este dilemático processo editorial acentua-se quando da avaliação da necessidade e das opções de intervenção do editor em casos como: problemas na compreensão do texto musical ou literário, coleções incompletas de partes vocais e/ou instrumentais de fontes únicas ou ainda pela necessidade de acréscimos ou supressões de partes, desejando-se sempre dar maior fidelidade àquele que se acredita como sendo o provável discurso original. Neste ínterim pode-se acrescer a avaliação e métodos para intervenções mais profundas como reorquestração e/ou reconstrução das obras quando as fontes indicam a previsão de mais partes vocais ou instrumentais, quando a ausência de uma destas torna o discurso musical incompleto ou ininteligível.

DA ESCOLHA DAS OBRAS

Edição musical e, em especial, os casos onde a intervenção do editor se faz necessária, é um tema bastante amplo e, por vezes, controverso. Para escrever a este respeito faz-se necessário estabelecer métodos e justificativas desde a escolha das obras que serão trabalhadas, da forma de trabalho com as fontes disponíveis até, finalmente, a conclusão da necessidade de intervenção do editor nas mesmas, e de todas as decisões que serão tomadas neste processo final.

Não se pretende neste breve estudo, realizar uma compilação de regras de transcrição de partituras, ou fazer apologia de intervenções profundas em obras musicais com problemas de transcrição, mas sim, discutir e propor soluções práticas, baseadas em experiências pessoais e de trabalhos conjuntos em casos onde a intervenção do editor se apresentou necessária e houve uma justificativa ideológica para a realização da intervenção.

Neste caso de análise e escolha das obras a serem editadas – inserida na pesquisa do repertório musical brasile iro, italiano e português do século XVIII–, deparamo-nos muitas vezes com obras muito sugestivas para a compreensão e mapeamento do período musical a que o estudo se propõe. Estas, no entanto, podem conter problemas mais complexos para a realização das transcrições, havendo a necessidade da intervenção do editor para a realização do uma edição musical exeqüível e metodologicamente aceita. Nestes casos de maior grau de complexidade e profundidade desta intervenção, o primeiro questionamento que se faz é: por que trabalhar em obras com "problemas" de edição, na existência de

* Américantiga Coro e Orquestra de Câmara.

tantas obras com menores dificuldades, no montante das presentes nos arquivos? A resposta a esta questão, para estes casos, começa na primeira atribuição e responsabilidade do editor que é a escolha e justificativa ideológica das obras a serem trabalhadas. Esta escolha, como no caso de que tratamos neste artigo, se baseia naquilo que o editor considerará como mais relevante para seu objetivo de trabalho ou estudo.

Para o tema específico a que este artigo se propõe – que é o levantamento de problemas e possíveis soluções para a edição da música produzida no Brasil, Portugal e Itália, principalmente nos séculos XVIII e início do XIX –, baseamo-nos e justificamo-nos no crescente interesse por estas produções musicais e, principalmente, em suas inter-relações estilísticas.[1] Estas inter-relações, aceitas não somente por informações históricas já bem conhecidas – como o intenso intercâmbio promovido por D. João V de Portugal, no início do século XVIII, de músicos italianos em Lisboa e de portugueses a estudar na Itália –, são mais intensamente justificadas com a descoberta e manejo de vários arquivos nessas três regiões. Podemos citar, para estabelecimento de campo de pesquisa, os arquivos das cidades italianas de Nápoles e Roma, da capital do reino luso Lisboa, e brasileiros das Minas Gerais, Rio de Janeiro, São Paulo e os da região Nordeste.[2] Nestes arquivos, entre as obras existentes, estabelecemos a preferência por aquelas que mais possam contribuir para o entendimento da intensa circulação da produção musical e que comprovem uma estreita relação na linguagem e na prática de música entre essas nações tão distantes, mas tão coligadas culturalmente.

Aprofundando esta discussão inicial sobre a escolha das obras a serem editadas, ficamos frente a uma segunda questão de juízo de relevância para aplicar a esta escolha, nos deparando com o paradigma da "grande obra". Este conceito, uma herança cultural do século XIX e do pensamento positivista, ainda extremamente presente no pensamento do homem do século XXI, define como mais importantes as obras que se caracterizem por maior extensão e complexidades composicionais e interesse estético. Apesar de combatido, não pode ser desconsiderado, ou tido como influência destrutiva para a evolução das idéias, pois representa o interesse sobre um conjunto de obras que expressam a reunião das maiores forças e conhecimentos do compositor, para a criação e ou realização dos mais importantes acontecimentos. Entretanto, é necessário aprofundar-se no conhecimento da linguagem por meio de obras ditas "menores", da prática mais cotidiana das comunidades, que revelam uma face bastante essencial da produção

1 Em virtude desta vasta documentação e de um cada vez maior esclarecimento destas inter-relações, não se pode mais falar ou mesmo cogitar a idéia de meios musicais autóctones, onde persevera-se a idéia da geração espontânea de uma linguagem ou mesmo de um isolamento geográfico capaz de produzir idéias tão híbridas a ponto de as considerarmos como distintas ou verdadeiramente diversas. Para não deixar de citar, no mundo colonial hispânico essas inter-relações estilísticas acabam por funcionar de forma independente à portuguesa, inicialmente pela própria época diversa de auge da produção musical - concentrada nos séculos XVI, XVII e primeira metade do XVIII. Esta independência se dá também por uma clara intenção portuguesa de dissociar-se da influência espanhola, preponderante durante a união ibérica que dura até 1640, adotando um modelo muito mais ligado a Roma e Nápoles. O estilo seguido pelos compositores espanhóis e hispano-americanos do século XVIII também é eminentemente italiano, porém diverso do seguido por Portugal.

2 Os arquivos nordestinos a que nos referimos são os acervos dos musicólogos Jaime Diniz, referente à música em Pernambuco, e de João Mohana, referente à música no Maranhão e também em estados nordestinos.

de música e da expressão religiosa – lembrando que tratamos de um repertório eminentemente sacro –, e cultural da sociedade estudada. Propõe-se um meio termo, óbvio mas nem sempre claro e empregado, que é o da união destas obras de prática cotidiana às chamadas de "relevantes" ou "maiores". Aplica-se esta proposta tanto para a análise da criação de compositores brasileiros ou atuantes no país, assim como a de obras européias presentes nos arquivos, neste caso brasileiros, comprovadamente executadas na época ou não.

Finalmente, há que se considerar também o interesse prático na escolha das obras para a ampliação da execução e conhecimento deste repertório pelos músicos e pelo público em geral. A escolha de editar "grandes obras" associadas a outras consideradas como mais "simples" deve ser aplicada se o objetivo do trabalho editorial é um misto de obras de interesse musicológico e prático no que diz respeito à exeqüibilidade e interesse das mesmas para as salas de concerto. Sobre esta questão específica dá-se o testemunho do autor deste artigo, quando da definição de um padrão de obras e metodologia de trabalho, para a realização da coleção *Música no Brasil – séculos XVIII e XIX*, edição Funarte em seis volumes, no ano de 2002. Neste trabalho procurou-se um equilíbrio nesta problemática de reunir obras de interesse mais puramente musicológico harmonizadas a outras de maior interesse de execução por parte dos músicos. Isto deu-se principalmente pela mesclagem de obras para as mais diversas formações: de piano solo a obras sinfônicas, de obras para coro e baixo contínuo a outras de coro, solistas e grande orquestra. Este raciocínio também se aplicou na elaboração dos textos precedentes às partituras e nos aparatos críticos, tentando torná-la de maior interesse a acessibilidade para o músico que não seja necessariamente um conhecedor ou especial interessado no assunto.

DA ESCOLHA DAS FONTES

O próximo passo é o do levantamento e análise das fontes existentes da obra a ser trabalhada. Como diz James Grier[3] em seu livro sobre edição musical crítica, cada decisão tomada a respeito da obra a ser editada e o modo como isto se dará, consiste numa interação entre a autoridade do compositor e a autoridade do editor. Baseado neste raciocínio e aplicando-o à realidade do foco deste estudo – em geral obras de compositores dos quais não temos quase nenhum tipo de informação a seu respeito ou de sua produção –, pode-se concluir que a autoridade do compositor pode se apresentar, basicamente, de duas formas nas fontes existentes.

Primeiramente naquelas que ele tem contato e influência direta, como no caso de manuscritos autógrafos, cópias de época com anotações autógrafas ou ainda edição musicais realizadas em seu tempo, e que ele tenha podido ter acesso à edição e estabelecer revisões e alterações. (O exemplo mais célebre deste caso de edição musical no universo luso do século XVIII, é o da edição do *Mattutino dei Morti*, de Davide Perez, realizada em Londres em 1774, sob a égide de D. José I de

3 GRIER, James. *The Critical Editing of Music - History, Method, and Practice*. Cambridge University Press, Cambridge, 1996.

Portugal. Não temos informações comprobatórias de esta edição ter sido acompanhada pelo compositor, mas, assim como também não o sabemos sobre obras de Beethoven editadas ainda em sua vida, supomos que o compositor teve a possibilidade de expressar com clareza o que desejava e corrigir os possíveis equívocos).

A segunda possibilidade refere-se àquelas que o compositor não pode intervir, como cópias de suas obras realizadas em regiões geograficamente distantes ou em cópias posteriores à sua existência.

Quanto ao editor, este invoca sua própria autoridade quando avalia estes tipos de fontes e forma seus julgamentos sobre a informação que a fonte transmite. Neste ponto é que se define o ponto de interação entre estas duas autoridades, a do compositor, que transmite as informações através das fontes, e a autoridade do editor, que deve avaliar e interpretar estas informações.

DA INTERVENÇÃO DO EDITOR

Editar – especialmente quando há a necessidade de intervir – consiste, sobretudo, numa série de escolhas, sérias, informadas e refletidas escolhas, em suma, atos de interpretação. Toda e qualquer decisão tomada, principalmente nos casos citados, trata-se de opção que, devidamente justificada, pode ser aceita ou não por outros editores e pesquisadores e mesmo pelos intérpretes, que tem a liberdade de questionarem a versão.

Podemos citar casos famosos de intervenção do editor em obras de compositores célebres como Claudio Monteverdi. Devemos recordar que *L'Orfeo* de Monteverdi possui edições de Ottorino Respigh e Carl Orff no início do século XX, muito diferentes entre si e, posteriormente, postas de lado com o surgimento da edição crítica desta ópera e das outras obras de Monteverdi.

Nenhuma edição pode ser chamada de definitiva, pois dependerá da leitura e interpretação que cada época a dará, podendo esta ser rediscutida e aperfeiçoada. Cada edição é o produto direto do engajamento crítico do editor em relação à peça editada e suas fontes. Diferentes editores produzirão diferentes edições de uma mesma obra, mesmo que sob as mesmas rigorosas circunstâncias acadêmicas.

Escolhidas a obras – aquelas que consideramos singulares e essenciais para o aprofundamento do conhecimento que se tem da prática musical do período proposto –, pode ocorrer de algumas destas apresentarem problemas editorias de maior complexidade, que exigiriam a intervenção do editor, como em casos de fontes únicas: coleções incompletas de partes, páginas faltantes em partituras, texto ilegível ou faltante, ou ainda necessidade de reorquestração ou reconstrução/recriação do discurso musical. Deixaremos de conhecer estas obras tão significativas e singulares por receio de interferências mais profundas, ou recorreremos ao trabalho de editor musicólogo, que deverá estabelecer seu julgamento e propor suas soluções?

A resposta a esta questão é extremamente subjetiva, ficando à cargo de cada pesquisador e editor tomar a sua decisão de acordo com a sua linha e objetivos de trabalho. Cada obra apresentará dificuldades e necessidades de intervenção particulares, ficando a cargo do editor a decisão se deve propor alterações ou não na obra.

Faz-se óbvio que todos e quaisquer casos de intervenção devem ser devidamente assinalados em aparato crítico anexo, seguindo as regras da moderna edição crítica. Devem também ser embasadas em sólido conhecimento das práticas contrapontísticas e harmônicas do período, de uma boa dose de bom senso e, principalmente, nos casos específicos tratados neste artigo, do convívio com o repertório brasileiro, italiano e português dos séculos XVIII e primeira metade do XIX, que possui características muito próprias do discurso musical. Isto é, as regras aplicáveis ao contraponto Palestriniano do séc. XVI ou o germânico de Johann Sebastian Bach, ou dos tratados de contraponto europeus pós-revolução francesa nem sempre são totalmente aplicáveis a este repertório, como será explicado posteriormente.

Finalmente, o questionamento proposto é o de quando, por quê e como devem ocorrer as intervenções do editor neste repertório proposto.

Em seguida passamos a definição do que seriam os problemas passíveis de intervenção do editor e sugestões de como aplicá-las:

1. Necessidade de acréscimo ou supressão de acidentes melódicos ou de armaduras de claves. Estes casos são os casos mais comuns e recorrentes em qualquer tipo de transcrição, sendo os de mais fácil resolução, que dependem dos já citados conhecimentos das práticas harmônicas;

2. "Erros de cópia" ou "erros de harmonia", casos onde combinações harmônicas verticais ou os encadeamentos harmônicos se encontram claramente díspares das regras praticadas na estética do período. Nestes casos de "erros de cópia" ou "erros de harmonia", excluímos correções de questões de condução contrapontística e melódica, como no caso de movimentos paralelos de intervalos de quintas e oitavas, onde não cabe ao editor intervir, por tratar-se de prática comum no período. Saliente-se que as regras de harmonia e condução melódica que hoje se empregam são oriundos dos tratados posteriores à criação do Conservatório de Paris, como o método de *Dubois*. Estes casos são comumente encontrados nas obras de compositores tidos como ícones, como Johann Sebastian Bach. Em exemplos de música brasileira podemos citar dois exemplos do compositor José Maurício Nunes Garcia: o moteto *Domine Jesu*, em edição de Cleofe Person de Mattos, e a *Missa de Réquiem* de 1809, em edição da Revista Brasileira de Música de 1934. No primeiro caso foram respeitados todos os casos de paralelismos, deixando clara a intenção do compositor de realizar a sequência de progressões de quartas por paralelismos de quintas e oitavas justas nas vozes de tenor e baixo, sendo compensadas por resoluções estreitas de segundas maiores e menores que resolvem em terças maiores e menores nas vozes de soprano e contralto. No segundo caso o editor declara sua intervenção e "correção" dos citados tipos de paralelismo, atribuindo-os a uma possível "distração" ou "pressa" do compositor. Este caso específico de intervenção pode ser compreendido

pelo pensamento e prática da época em que esta edição foi realizada, no entanto, não podendo ser aceita nas transcrições que hoje se realizem.

3. Prosódia e ortografia de textos latinos e de textos em língua vernácula;

Sendo o repertório estudado eminentemente sacro, o que ocorrem, na maioria das vezes, são problemas relativos à prosódia e grafia latinas. Coleção de partes vocais podem apresentar texto pouco legível, o que se torna um problema, principalmente em casos de textos latinos pouco conhecidos ou paralitúrgicos. Exemplos podem ser encontrados nos poemas usados para peças de autores brasileiros conhecidas como *Motetes ao Pregador*.

Dúvidas também são muito recorrentes quando não são claros o posicionamento e a divisão silábica do texto literário sob o texto musical.

Quando tratamos com textos em língua vernácula - como no caso da edição da única obra restante de Ignácio Parreiras Neves em língua portuguesa, a *Oratória ao Menino Deus na Noite de Natal* –, podemos enfrentar problemas de inteligibilidade do texto ou mesmo da necessidade de adaptá-lo, como será explicado posteriormente.

Por fim, e não menos importante é o problema da atualização, ou não, das ortografias, seja latina ou vernácula. Para o autor deste artigo, aplica-se a padronização ortográfica dos textos latinos segundo os critérios modernos, salvo casos onde a grafia diferenciada possa denotar características singulares de pronúncia da região de onde a obra ou cópia seja originária. Reiteramos que nestes, e em todos os casos, todas as modificações devem ser devidamente assinaladas em aparato anexo.

4. Reorquestração e/ou reconstrução;

Este recurso se aplica quando ocorrem os já citados casos que necessitem de intervenção mais profunda, em que a fonte única se apresenta incompleta no caso de grades ou com partes faltantes no caso de coleções.

Estes são os mais complexos e, talvez por esse mesmo motivo, mais interessantes problemas de intervenção do editor consistem nas reorquestrações e/ou reconstruções de obras. Interferir tão profundamente em uma obra musical é, sem dúvida, o processo que mais exige justificativa, conhecimento e cuidado para a realização de um bom trabalho.

Ao longo da história da edição musical no mundo, encontramos vários casos em que estes processos, em diferentes graus de intervenção se fizeram necessários para que tivéssemos conhecimento de como estas obras se aproximariam o máximo possível da idéia original de seus compositores, e que sem elas, perderíamos a oportunidade de conhecer e contextualizar uma parcela muito importante da produção de alguns compositores. Um caso muito interessante, e talvez um dos mais radicais, é o processo de reconstrução de atos inteiros de óperas de Joseph Haydn realizadas por H. Robbins Landon, no caso de óperas em que estas partes se encontravam perdidas ou incompletas. O mesmo

podemos citar das óperas incompletas de Mozart, *Zaide* e *L'Oca del Cairo*, reconstruídas para as comemorações dos 200 anos da morte do compositor. Intervenções menos ousadas foram executadas em sinfonias de Mozart, em que havia dúvidas a respeito da presença de alguns instrumentos na orquestração original.

Na música brasileira, chama atenção uma obra específica que, ao que pudemos listar, já sofreu quase uma dezena de reorquestrações. Esta obra é o *Te Deum laudamus*, do compositor pernambucano do século XVIII, Luís Álvares Pinto. A começar pela própria edição de Jaime Diniz, que propõe uma parte de órgão na ausência das partes instrumentais, esta obra já foi reorquestrada das mais diversas formas. É interessante notar que cada uma dessas versões impôs uma leitura diferente para a obra, deixando-a ora com características de obras de fins do século XVII com o uso de trombones ou sacabuxas para dar timbre e instrumentação arcaizante, passando por leituras *haendelianas*, até versões em *stilo galante*.

Estas tão diferentes versões devem-se, sobretudo, ao desconhecimento de outras obras do compositor, do desconhecimento do estilo musical praticado no Brasil e em Portugal no mesmo período e mesmo de tentativas de escrevê-la com o intuito de que soasse como as obras dos hoje renomados compositores germânicos, mas que de fato, não tem qualquer relação estilística mais direta para com esse repertório. Com a edição do *Salve Regina* do mesmo compositor – realizada na citada edição Funarte de 2002 –,[4] que contém as partes de violino I e II, já é possível se estabelecer com mais propriedade a provável linguagem instrumental adotada por Luís Alvares Pinto em seu *Te Deum*.

Exemplo de intervenção: Oratória ao Menino Deus na Noite de Natal, de Ignácio Parreiras Neves

O caso que gostaríamos de brevemente apresentar e discutir para a conclusão deste artigo, é o da edição com o uso da reconstrução, da *Oratória ao Menino Deus na Noite de Natal*, de Ignácio Parreiras Neves, realizada por Harry Crowl e Ricardo Bernardes em 1997, e gravado em CD do grupo Américantiga Coro e Orquestra de Câmara.[5]

Esta *Oratória* trata-se de um dos raríssimos exemplos de música produzida nas Minas Gerais do século XVIII em língua portuguesa e, principalmente, de caráter paralitúrgico. Tem a estrutura de um pequeno oratório, formada pela alternância de coros, duetos e trios intercalados por recitativos acompanhados de orquestra. Esta estrutura em muito se assemelha dos oratórios napolitanos de fins do séc. XVII e início do XVIII, como os de Antonio Legrenzi e Francesco Rossi.

4 Coleção Música no Brasil - séculos XVIII e XIX, v. 5. Organização e edição de Ricardo Bernardes. Funarte. Rio de Janeiro, 2002

5 CD Américantiga Coro e Orquestra de Câmara, "Música Brasileira e Portuguesa do século XVIII", direção musical de Ricardo Bernardes. Curitiba, 1998.

A estrutura original da obra consiste na seguinte:

1. Coro "Chegai a Deus Menino";
2. Recitativo "A prole delinqüente";
3. Ária a 3 "Se a Deus destina em nossa ventura";
4. Recitativo "Suspende a noite";
5. Ária a Duo "Te enganas"
6. Recitativo "Todas as aves se escuta o canto suave";
7. Ária a 3 "Hé Ceo imperio";
8. Recitativo "Vinde adorai mortaes";
9. Coro "E vós sacra aurora".

Destas partes, foram reconstruídas as que se seguem: Coro inicial (1), a Ária a Duo (5), a Ária a 3 (7) e o Coro final (9). Optou-se por esta sequência por ser representativa da obra e que apresentou possibilidades de reconstrução com o mínimo de intervenção possível. A dificuldade de transcrição dos recitativos consiste no fato de que cada um destes é estruturado como espécie de diálogo entre os personagens, em que os cantores se alternam na recitação do texto. Incluindo o fato de os textos estarem incompletos, as reconstruções dos recitativos ainda são o grande desafio desta obra.

Situação das fontes da obra

Formada por uma coleção de partes incompletas de fonte única que consiste em:

- Violino I;
- Parte do violino II;
- Soprano;
- Baixo vocal que alterna parte para soprano, dando a indicação de que provavelmente poderia ser realizada pelo mesmo intérprete.

Segundo a prática da época, que seguia a orquestração chamada de *napolitana* e pelas informações constantes nas partes, o que se prevê para a obra é a seguinte formação:

- Violino I;
- Violino II;
- Soprano;
- Contralto (ou soprano II);
- Tenor (não indicado, mas pressuposto);
- Baixo;
- Baixo contínuo.

Métodos aplicados

Em virtude destas características tão únicas e importantes desta obra para o contexto da produção musical do Brasil colônia, e, para ter-se algum contato com o resultado sonoro desta obra, é que se justificou e realizou a reconstrução desta obra segundo os critérios e métodos que listo a seguir:

a. Transcrição fidedigna das partes existentes; (mostrar partes existentes)
b. Reconstrução da parte de violino II, seguindo a escrita da parte de violino I, segundo a prática da época em obras italianas, portuguesas e brasileiras;
c. Reconstrução da parte do baixo instrumental, baseada nas informações harmônicas fornecidas pelas partes existentes e seguindo a lógica das progressões que se apresentavam;
d. Reconstrução das partes vocais de tenor e contralto. A reconstituição destas partes vocais baseou-se na prática corrente de escolha de tessituras e modos de escrever de outros compositores mineiros do período. Contudo, hoje, após aprofundar mais os conhecimentos a respeito das formações musicais utilizadas no universo musical luso-brasileiro do século XVIII, pode-se cogitar uma reformulação das partes vocais para sopranos I e II e baixo. Esta formação era muito usual entre os compositores portugueses do período, ligados a Sé Patriarcal como Davide Perez (Miserere em sol m 2 sop., baixo e bc.) e José Joaquim dos Santos (Stabat Mater em fá m 2 sop. Baixo, 2 violas e bc) e podemos encontrar também na Ladainha a 3 do mineiro Francisco Barreto Falcão. Some-se a este argumento que a parte de soprano remanescente para a ária a duo tem a indicação de ser soprano II, escrita na parte do baixo vocal. Trata-se, se analisarmos a tessitura – mesmo sendo a voz feminina mais grave –, para uma voz de soprano e não de contralto. Esta é apenas uma das muitas conjecturações que poderão ser feitas a respeito desta e de outras obras que apresentem tanta ambigüidade a respeito de sua versão definitiva.
e. Reconstrução do texto, em forma de repetição, em partes que este estivesse ausente.

Em virtude de haver partes vocais faltantes, o texto em língua portuguesa, apresenta-se incompleto. Quando da reconstrução das partes vocais faltantes, o texto remanescente foi usado como referência para solucionar a ausência de partes deste. Nestes casos, prezou-se por tornar possível e exeqüível a obra, mesclando soluções prosódicas para encaixar o texto , aliada a inteligibilidade do mesmo.

Como qualquer edição que se deu por intervenção profunda dos editores, está sujeita a questionamentos, opiniões divergentes e novas releituras. Esta é uma questão aberta e que serve para exemplificar com que objetivos e metodologia pode-se realizar a edição de uma obra tão importante para o entendimento da música produzida no Brasil do século XVIII.

Referências bibliográficas

GRIER, James. *The Critical Editing of Music - History, Method, and Practice.* Cambridge: Cambridge University Press, 1996. 267p.

KERMAN, Joseph. *Musicologia.* São Paulo: Martins Fontes, 1987. 331p.

Utilizando Microsoft ACCESS na Catalogação e Descrição de Música Manuscrita

Fernando BINDER*

RESUMO. Nesta comunicação relatarei minha experiência na elaboração da *Relação da Coleção da Banda São Benedito de São Luiz do Paraitinga*, utilizando o programa da banco de dados Access da Microsoft. Esta *Relação* foi uma de minhas tarefas na pesquisa de Iniciação Científica *Bandas de música da Belle Époque: caracterização do instrumental a partir da Banda de São Benedito de São Luís do Paraitinga* realizada sob os auspícios da FAPESP e orientada por Paulo Castagna. Apresentarei aqui a estrutura fundamental da base de dados criada para a *Relação*, bem como os rudimentos para a criação de uma base de dados. O objetivo é incentivar o uso de programas de banco de dados para descrição e catalogação de documentos musicais, tendo em vista o grande desconhecimento de músicos e musicólogos sobre o funcionamento e as possibilidades que tais programas oferecem. Além disso, pretendo discutir alguns pontos que considero relevantes para uma futura integração de tais catálogos em rede.

1. O ACERVO CATALOGADO

A *Relação da Coleção da Banda São Benedito de São Luís do Paraitinga*[1] descreve um acervo de manuscritos musicais preservados no Arquivo Público do Estado de São Paulo (DAESP).[2] Tais manuscritos não se originaram somente na Banda São Benedito e tão pouco limitam-se às corporações da cidade de São Luis do Paraitinga (SP). No acervo encontramos material de diversas corporações musicais localizadas em sua maioria no Vale do Paraíba e no litoral de São Paulo, entre elas São José dos Campos, Taubaté, Santos, Ubatuba e até mesmo cidades de outros estados, como Petrópolis (RJ) e São João Del Rei (MG).

Embora provenientes de cidades diferentes e aparentemente reunidos em épocas distintas, os manuscritos encontravam-se em São Luís do Paraitinga, onde permaneceram até o ano de 1976, como propriedade da Banda São Benedito. Nesse ano, o pesquisador Jaelson Trindade, historiador da 9ª Superintendência Regional do IPHAN (SP/MS) e fonte das informações que se seguem, até então desconhecidos no DAESP, intermediou a doação dos documentos municipais que estavam guardados no Museu Oswaldo Cruz para a Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. Tais documentos, que remontam ao ano de 1796, foram doados ao Setor de Documentação do departamento de história, hoje Centro de Apoio à Pesquisa Histórica, com o objetivo de servir de fonte aos estudos históricos conduzidos no departamento. Na mesma, época o historiador recebeu do então mestre da Banda São Benedito, o senhor Toninho, parte dos

* Projeto Acervo da Música Brasileira.

1 No Brasil a difundiu-se o uso da palavra *catálogo* para quaisquer instrumentos de busca de acervos musicais. No entanto a arquivologia possui uma definição bem específica para *catálogo*: instrumentos de busca que descreve todos os ducumentos de um *fundo* arquivístico segundo um *arranjo*. Como o trabalho foi realizado dentro do DAESP, tivemos que adotar um termo arquivísticamente correto, a *relação*. No entanto no decorrer deste artigo palavra *catálogo* é usada com num sentido lato corrente, o de lista de obras. Para a detalhes sobre tipologias de instrumentos de busca ver: COTTA, André Guerra. *O Tratamento da Informação em Acervos de Manuscritos Musicais Brasileiros, 2000.*

2 Situado na R. Voluntários da Pátria, 596 (Santana). 02010-000 - São Paulo - SP.

manuscritos musicais da banda, para que recebessem o mesmo tratamento dispensado ao acervo do museu. Em seguida, os manuscritos foram doados ao mesmo Setor de Documentação por Trindade, sendo lá objeto de uma organização preliminar. A transferência do acervo da Banda São Benedito e da documentação proveniente do Museu Oswaldo Cruz, da USP para o DAESP, foi realizada pelo então diretor Professor José Sebastião Witter, egresso do mesmo departamento de história, e à época diretor do DAESP (1977-1987).

2. BASE DE DADOS

Programas de bancos de dados têm sido utilizados já há certo tempo para catalogação e descrição de acervos musicais, embora nem sempre isto seja explicitado nos catálogos de música brasileira.

Tais programas são feitos para o armazenamento de grandes quantidades de informação, padronizada e organizada em tabelas, relacionáveis entre si. Entre as vantagens que tais programas proporcionam, podemos destacar: a) facilidade no armazenamento e digitação das informações; b) o entrelaçamento das informações; c) padronização das informações coletadas; d) a atualização rápida e contínua.

Para meu trabalho, optei por utilizar o programa Access da Microsoft, por se tratar de um programa de fácil acesso, baixo custo de aquisição e com vários manuais em língua portuguesa disponíveis no mercado.

O primeiro passo para a criação de um banco de dados é a definição de quais informações devem ser armazenadas. Em música, pode-se entender como informação o título de uma obra, o nome do compositor, a tonalidade da peça, o número de compassos etc. O próximo passo é separar estas informações em tabelas. Tabelas são conjuntos de registros dispostos em um ou mais campos. Campo é a informação específica a ser armazenada. Por exemplo, numa tabela onde queremos colocar as informações sobre compositores podemos ter os campos *sobrenome*; *nome*; *ano e local de nascimento*; *ano e local de morte*. Assim o registro para Brahms nesta tabela seria o conjunto *Brahms*; *Johannes*; *Hamburgo, 1833*; *Viena, 1897*.

Depois de definidas as tabelas e seus campos, duas tarefas essenciais precisam ser realizadas: a normalização das tabelas e o estabelecimento dos relacionamentos entre elas. Não é meu objetivo aqui, nem este é o local mais adequado para discutir tais aspectos, mesmo porque é indispensável a consulta a um bom manual.

O próximo passo é a coleta dos dados. Cria-se um formulário impresso com as tabelas e seus campos. Nestes formulários serão anotadas as informações para a posterior digitação das informações, isto é, a inserção dos dados coletados na base de dados criada. Desta base são extraídos os relatórios com os dados que se deseja e relacionados de maneira conveniente. Estes relatórios são os catálogos propriamente ditos.

O catálogo tinha dois objetivos básicos: 1) dar visibilidade às formações instrumentais utilizadas nas músicas; 2) possibilitar o acesso direto aos manuscritos. Para tal criamos três grupos distintos de informação: *cabeçalho*, *localização física* e *descrição dos conjuntos*, dispostos em duas tabelas principais: *Título e Conjuntos*.

Na tabela *Título*, constam as informações que identificam uma música indexada pelo título da composição; para cada título há apenas um registro nesta tabela, que possui os seguintes campos:

Título: identifica o nome da música.
Autor: identifica o autor da música, indicado na forma: Sobrenome, nome.
Gênero: identifica o gênero da música: dobrado, valsa, tango etc.
Partes disponíveis: somatória dos campos *Partes* da descrição dos conjuntos.

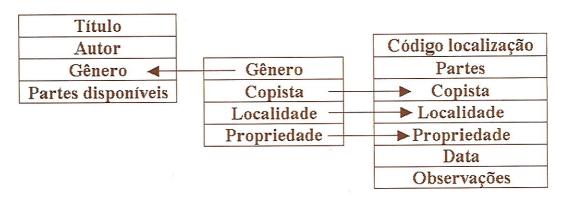
Na tabela *Conjunto* constam os campos que descrevem determinado conjunto de partes instrumentais manuscritas. A tabela é ordenada a partir de um código alfa-numérico que localiza o conjunto de partes dentro do acervo DAESP. Este código de localização possui a seguinte forma: CXXXX.YYY.ZZZ, onde cada um dos três grupos separados por pontos significam respectivamente:

CXXX: número de ordem que localiza dentro acervo do DAESP as caixas-arquivo que contêm os *folders* de papel alcalino onde estão um ou mais conjunto de manuscritos musicais. Sendo quatro as caixas do acervo, quatro são os números utilizados: C9056; C9057; C9058; C9059.
YYY: número de três algarismos que localiza dentro de determinada caixa-arquivo um folder que contém um ou mais conjuntos de partes instrumentais.
ZZZ: número de três algarismos que localiza dentro do *folder* um *subfolder* com um conjunto de partes instrumentais.

Esta solução foi adotada devido à distribuição das músicas nos manuscritos. O acervo é composto basicamente de dois tipos de documentos: *partes avulsas*, isto é, folhas soltas de partes instrumentais; e o que denominamos *cadernos de partes*: coletâneas de músicas encadernadas por instrumento, por exemplo, linhas de clarinete de diversas marchas e dobrados. Mesmo nas partes avulsas é muito comum encontrarmos duas ou mais músicas na mesma folha, e algumas vezes até para instrumentos diferentes. Teríamos assim ou partes de uma mesma música espalhadas em *folders* distintos, ou *folders* com um grande número de obras. Minha opção foi a primeira alternativa.

Para a descrição dos conjuntos foram criados os seguintes campos:

Partes: identifica as partes dos instrumentos musicais existentes no conjunto.
Copista: identifica o copista que realizou a cópia da parte do instrumento, quando há.
Localidade: identifica o local onde a parte foi tirada, quando há.
Propriedade: identifica o dono, ou donos, das partes, quando há.
Data: identifica a data em que a parte foi copiada, quando há.
Observações: outras informações pertinentes.

Como as informações dos campos *Gênero*, *Copista*, *Localidade* e *Propriedade*, tendiam a se repetir inúmeras vezes, ficando restrito a um número finito de possibilidades criei tabelas para cada um daqueles campos onde eram inseridas as informações disponíveis para as tabelas *Título e Conjuntos*, representado esquematicamente abaixo.

Desta maneira cada obra musical tem apenas um *cabeçalho*, mas terá tantas *localizações físicas* e *descrições conjuntos* quantos forem necessários para a descrição de todos os conjuntos de manuscritos que determinada obra tiver, mesmo estando em folders ou caixas diferentes.

Abaixo está um exemplo da descrição de uma marcha.

Título: A Despedida
Autor: S/ Autor
Gênero: Marcha
Partes Disponíveis: Rq, Cl I – II. Pt, Sax mib, Sax mib II, Bino, Op I – II, Bbo

---

Localização: C9057.049.001
Partes: Rq, Cl I – II, Pt, Sax mib, Sax mib II, Bino, Op I - II, Bbo
Copista: Bernardino Augusto da Cunha
Localidade: São Luiz do Paraitinga
Data: / 8/1885
Propriedade: S/ Prop.
Observação: O Sax mib II, esta no verso do Cl II. Sobre a indicação " II Cl" na respectiva parte foi escrito por cima á lápis:" 2 Piston" e "2 Sax"

Localização: C9057.049.002
Partes: Sax sib II
Copista: Olinto J. de Castro
Localidade: S/ local
Data: 11/02/1886
Propriedade: S/ Prop.
Observação:

Como podemos observar a marcha "A Despedida" possui dois conjuntos distintos. Neste caso os dois conjuntos encontram-se na mesma caixa e no mesmo

folder mas em *subfolders* distintos. Caso houvesse mais um conjunto desta obra em outra caixa haveria mais uma entrada da tabela de descrição dos conjuntos com a numeração respectiva.

3. PLANEJAMENTO E PROBLEMAS PARA IMPLEMENTAÇÃO DE UMA BASE DE DADOS

Meu trabalho difere dos outros apresentados neste colóquio, principalmente por suas dimensões operacionais. Todo o trabalho realizado desde a base do projeto, a coleta dos dados, a digitação foi realizado individualmente. Não tive a possibilidade de ter uma equipe com a qual pudesse dividir tarefas. Os três tópicos abaixo, portanto, foram formulados a partir da minha experiência pessoal. São coisas que eu gostaria ter conhecido quando iniciei o trabalho e que agora apresento:

1. Seja pessimista ao elaborar o cronograma. Se alguma coisa tiver a possibilidade de dar errado, ela dará. Leve em conta o tempo de preenchimento dos formulários e a digitação dos dados. Se possível, faça um teste com 10% do material a ser descrito já na base de dados observando todas as etapas, inclusive a extração do relatório.
2. Ao planejar a implementação da base, reserve no mínimo 1/5 do tempo estipulado entre coleta, digitação e extração do relatório para a revisão e correção da base de dados, tarefa tão importante quanto as demais.
3. Formule desde o início e mantenha atualizadas tabelas de abreviaturas, convenções para títulos, e o que mais mereça ser padronizado.

4. QUESTÕES PARA DEBATE

No decorrer deste I Colóquio, no que tange à arquivologia musical, percebe-se claramente que o uso das tecnologias e das ferramentas da informática é inevitável. Também está bastante claro o desejo da comunidade musicológica brasileira para que seja possível integrar as bases de dados já existentes e as que ainda serão criadas.

A expansão dos recursos da informática, de redes de alta velocidade e da Internet oferecem hoje soluções cada vez mais sofisticadas e baratas para o compartilhamento de dados e informações mesmo que localizadas em diferentes bases de dados. Para que possamos integrar bases de dados que descrevam documentos musicais é fundamental que a iniciemos o debate sobre normas de descrição e nomenclatura, visando uma padronização destes aspectos. E isto não é uma colocação nova. José Maria Neves, em janeiro de 1997, durante o I Simpósio Latino-Americano de Musicologia, já apresentara a mesma questão em outras palavras: "*padronização de critérios e procedimentos.*"[3]

As abreviaturas para instrumentos são exemplos simples de como alguns padrões são necessários. Não facilitará uma integração das bases a existência de

3 NEVES, Arquivos de manuscritos musicais... p. 144

diversas abreviaturas para a palavra *violino*. Neste caso, a solução talvez seja simples, mas até que ponto realmente conhecemos os problemas que nos esperam.

Outra questão importante é a tipologia dos documentos ou objetos, isto é, se estes são manuscritos, impressos, discos, instrumentos de música, etc, e também seu conteúdo. Em nosso caso específico, um dos maiores problemas enfrentados para a realização da *Relação* foi a avaliação do número total de obras constante no acervo. Na primeira visita realizada ao DAESP, nossa avaliação, baseada na experiência em acervos de música religiosa, previu não mais que uma centena de obras. Ao final, a relação das obras conta hoje com mais de 600 títulos, seis vezes maior que o inicialmente estipulado.

5. CONCLUSÃO

A informática e as novas tecnologias de redes de computadores podem ser ferramentas bastante eficientes tanto na descrição e catalogação de acervos musicais como para o compartilhamento de documentos musicais. Para tanto, é necessário um debate coletivo e democrático, onde possamos discutir as experiências acumuladas, procurando estabelecer normas que facilitem e propiciem uma integração dos catálogos e outros instrumentos de busca de acervos música.

6. Bibliografia

COTTA, A. G. O Tratamento da informação em acervos de manuscritos musicais. III SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, Curitiba, 21-24 jan.1999. *Anais*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2000. p.357-74.

HADDAD, R. I *ACCESS 2000& VBA: soluções e aplicações*. São Paulo: Érica, 2000. 380p.

NEVES, J. M. Arquivos de manuscritos musicais brasileiros: breve panorama; recuperação e propostas para uma sistematização latino-americana. I SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, Curitiba, 10-12 jan.1997. *Anais*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1998. p.137-63.

TREINAMENTO rápido em Microsoft Access 97. São Paulo: Berkeley Brasil. 1998. 198p.

Digitalização e Edição de Obras do Acervo de Manuscritos da Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ

André CARDOSO*

RESUMO. A Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ (BAN) é uma das principais instituições que guardam parte significativa da memória musical brasileira. Em seus arquivos estão depositadas obras dos mais importantes compositores nacionais, desde os tempos coloniais até os dias de hoje. Parte desse precioso acervo é de difícil acesso do público, inclusive porque a biblioteca não possui, ainda, condições materiais suficientes para atender o usuário sem sacrificar a integridade física dos documentos. O presente artigo apresenta o projeto de digitalização e edição de obras do acervo de manuscritos da BAN, etapa inicial de um processo maior que objetiva a preservação do acervo, a elaboração de um catálogo de manuscritos e edições musicais e a disponibilização dos manuscritos digitalizados, inclusive via internet.

1. UM BREVE HISTÓRICO DA BAN E SUAS EDIÇÕES

A Biblioteca Alberto Nepomuceno (BAN) da Escola de Música da UFRJ é uma das principais instituições que guardam parte significativa da memória musical brasileira. Em seus arquivos estão depositadas obras dos mais importantes compositores nacionais, desde os tempos coloniais até os dias de hoje, além de número expressivo de manuscritos de compositores estrangeiros, principalmente portugueses e italianos. O total do acervo é estimado em torno de 85 mil obras, sendo 14 mil só de manuscritos, e inclui ainda, além do patrimônio bibliográfico (partituras e livros), coleções de periódicos, o acervo iconográfico, o arquivo histórico e a fonoteca. A BAN é citada em várias enciclopédias e periódicos especializados de todo o mundo e é identificada como uma das mais importantes bibliotecas de música de todo o continente.

A origem da biblioteca remonta ao tempo do Império, por ocasião da fundação do Conservatório de Música por Francisco Manuel da Silva, em 1848. Em um livro de registros encontra-se a mais antiga referência sobre o acervo: a doação de uma coletânea de 12 valsas, feita por Francisco Xavier Boaventura, no ano de fundação.[1] Em seus primeiros anos, o acervo da BAN foi formado principalmente por partituras e livros doados por músicos e professores. Muitas coleções particulares tiveram como destino a biblioteca do Conservatório, após o falecimento de seus proprietários, doadas por seus herdeiros.

Com a transformação do antigo Conservatório em Instituto Nacional de Música, em 1890, por ocasião da Proclamação da República, a biblioteca ganhou novo impulso. No período compreendido entre 1890 e 1920, a biblioteca

* Professor de Regência e Prática de Orquestra da Escola de Música da UFRJ e Maestro Assistente da Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

1 BRANDÃO, Dolores Castorino e CARVALHO, Maria Luiza Nery de. *Biblioteca* Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ: do raro ao virtual. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v. 22, 2002, p.69.

beneficiou-se muito com a atuação de dois diretores do INM. Leopoldo Miguez e Alberto Nepomuceno. Segundo Brandão e Carvalho:

> *"A primeira iniciativa documentada de organização foi a do próprio diretor do Instituto, Leopoldo Miguez, que, em 1891, começou a registrar as obras do acervo, com letra de seu próprio punho."*[2]

Miguez foi, também, um dos responsáveis diretos pela compra da coleção de manuscritos do Padre José Maurício Nunes Garcia que pertenceu a Bento Fernandes das Mercês, antigo copista, cantor e mestre de capela honorário da Capela Imperial.[3] Nepomuceno, por sua vez, chegou mesmo a transferir seu gabinete de trabalho para junto da biblioteca e iniciou o catálogo alfabético, que descrevia e localizava as obras nas estantes. Em 1957 a Escola de Música, em reconhecimento ao trabalho do compositor, deu o nome Alberto Nepomuceno à biblioteca.[4] Em suas viagens à Europa tanto Miguez quanto Nepomuceno adquiriram o que de mais moderno havia na literatura musical para o enriquecimento do acervo. Data de 1916 o início da tradução, por Alberto Nepomuceno, do *Harmonielehre* de Arnold Schoenberg, cuja primeira edição foi impressa pela Universal Edition em 1911. Ao mesmo tempo em que a literatura mais recente era adquirida, várias obras raras foram, aos poucos, transformando o acervo num dos mais valiosos das Américas. Podemos encontrar, em primeira edição, o *L' armonico pratico* de Francesco Gasparini, de 1542, o *Le Institute Harmoniche* de Zarlino, de 1562, a *L'arte del contraponto* de Artusi, de 1598 e o *Traité de l'armonie* de Rameau, de 1722, entre outras obras raras.

Grandes coleções também foram incorporadas ao acervo após a extinção de determinadas organizações musicais. É o caso, por exemplo, da coleção dos Teatros São Pedro e São João e do arquivo musical da Sociedade de Concertos Sinfônicos. A Exposição Universal de 1908, por sua vez, deixou como legado para a biblioteca todo o material das obras executadas nos concertos que aconteciam no antigo pavilhão da Praia Vermelha. Algumas dessas obras foram ouvidas pela primeira vez no Brasil durante a exposição, como, por exemplo, o Prelude a "l'après midi dun faune" de Debussy, dirigida por Francisco Braga.

Diversos músicos renomados foram sucessivamente nomeados bibliotecários. Entre 1903 e 1940 responderam pela biblioteca: Delgado de Carvalho (1872-1921), a partir de 1903 (primeiro a adotar o sistema de fichas), Guilherme de Melo[5] (1867-1932) entre 1908 e 1931 (que deu continuidade ao trabalho de ordenação do acervo iniciado por Nepomuceno, registrando 18.972 obras) e Luiz Heitor Corrêa de Azevedo (1905-1992), a partir de 1932.[6]

---

2 Idem, p. 70.

3 Sobre a coleção de Bento das Mercês ver: CARDOSO, André. A Capela Real e Imperial do Rio de Janeiro - 1808/1889. Tese de Doutorado. Uni-Rio, 2001.

4 BRANDÃO, Dolores Castorino e CARVALHO, Maria Luiza Nery de. Op. Cit., p.70.

5 Guilherme de Mello escreveu nossa primeira história da música. Impressa na Bahia em 1908 pela Tipografia São Joaquim, *A Música no Brasil* mereceu da Escola de Música, em 1947, uma reimpressão, iniciativa de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo.

6 BRANDÃO, Dolores Castorino e CARVALHO, Maria Luiza Nery de. Op. Cit., p.70.

Luiz Heitor foi outro nome que marcou profundamente a história da biblioteca e da própria Escola de Música. Foi o primeiro redator da Revista Brasileira de Música, mais antigo periódico de musicologia do Brasil, criada em 1934. Foi, também, o responsável pela primeira tentativa de edição sistemática de obras de autores nacionais. Com Luiz Heitor nasceu o trabalho editorial com o acervo da biblioteca da Escola de Música, embora tenhamos, anteriormente, a iniciativa pioneira de Alberto Nepomuceno e do Visconde de Taunay, que publicaram, em 1897, a *Missa de Réquiem* (1816) e um ano depois a Missa em Sib, de 1801, do Padre José Maurício, pela Editora Bevilacqua.

O *Arquivo de Música Brasileira*, na forma de suplemento da Revista Brasileira de Música, publicou suas primeiras partituras em 1934: a *Missa dos Defuntos* (1809) a 4 vozes a cappella e o *Tantum Ergo* com acompanhamento de sopros do Padre José Maurício, o *Canto Religioso* e *O Salutaris* de Francisco Manuel da Silva, esta última em duas diferentes versões, além de diversos trechos reduzidos para piano da ópera *Joanna de Flandres* de Carlos Gomes, por ocasião do centenário do compositor em 1936.

A partir de 1937 as edições musicais abandonaram a forma de suplemento e foi criada a *Coleção de Música Brasileira*, publicada pela já então denominada Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, com o apoio do Ministério da Educação e Saúde. Obras importantíssimas do repertório sinfônico e camerístico foram impressas: a Sinfonia em Sol menor de Alberto Nepomuceno, o poema-sinfônico *Imbapara* de Lorenzo Fernandez, o *Sonho de um menino travesso* de Francisco Mignone, o Trio para violino, violoncelo e piano de Francisco Braga e o Quinteto op. 18 de Henrique Oswald, entre outras obras.

A saída de Luiz Heitor como bibliotecário deu-se em 1939, para assumir recém-criada cadeira de folclore, e a saída da própria Escola de Música em 1947, para dirigir os serviços de música da UNESCO.

Em 1946 assumiu a direção da principal instituição de ensino musical do Brasil a Sra. Joanídia Sodré, lá permanecendo por aproximadamente vinte anos. Por sua iniciativa foi suspensa a circulação da Revista Brasileira de Música. Com o decorrer dos anos a BAN passou por diversas vicissitudes como a transferência de local, diminuição de seu espaço físico, a interrupção do trabalho de catalogação e demais procedimentos técnicos, culminando com um incêndio que atingiu suas instalações no ano de 1956. Tal situação levou à interdição de parte do setor de manuscritos e de partituras impressas. Nesse período as edições continuaram mas passaram a contemplar obras didáticas para piano de compositores menores como Carlos Anes, Baptista Siqueira, Joaquina de Araújo Campos e Virgínia Salgado Fiúza, entre outros.

Quase quarenta anos foram necessários para a reversão desse quadro. Em 1981 a publicação da RBM foi retomada. Em 1985 foi firmado um convênio entre a Escola de Música e a Biblioteca Nacional que visava

a catalogação e microfilmagem da coleção de manuscritos. Durante seis meses foram catalogadas e acondicionadas 600 obras, trabalho que contou com a preciosa colaboração de Mercedes Reis Pequeno, então Chefe da Seção de Música da Biblioteca Nacional.[7] A partir de 1989 uma nova estratégia de trabalho foi implementada, visando a organização global do acervo. Projetos como o de Registro Patrimonial de Manuscritos e o de Acondicionamento do Acervo de Partituras foram fundamentais, este último com o apoio da Fundação VITAE. Projetos de pesquisa desenvolvidos com o acervo da BAN também foram muito importantes e se somaram ao planejamento da equipe de bibliotecárias, principalmente aqueles liderados pela Profa. Vanda Freire com a coleção dos teatros do Rio de Janeiro e música de salão.

Hoje a realidade da BAN é outra. Tendo passado por uma fase de obras, com recursos da UFRJ, que ampliaram seu espaço físico, reestruturação e inventário material, a BAN tem como um de seus objetivos colocar disponível para o usuário todo o seu acervo, voltando seu interesse para a digitalização dos manuscritos, disponibilização das obras via internet, a criação de uma editoria de música e a elaboração de catálogos de manuscritos, que garantirão a preservação, por muitas gerações, de obras únicas da cultura musical brasileira.

2. O PROJETO DE DIGITALIZAÇÃO E EDIÇÃO DE OBRAS DO ACERVO DA BAN

Seguindo a trilha aberta por Luiz Heitor, a BAN volta o seu interesse novamente para a edição de obras de seu acervo. Para tal foi criado o projeto *Digitalização e edição de obras do acervo de manuscritos da Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ*. Tal projeto justifica-se sobretudo por sua importância como instrumento no resgate de parte da memória musical brasileira representada pelos manuscritos de obras fundamentais da história da música no Brasil. Essas obras, por sua natureza intrínseca, só se tornam parte de nosso patrimônio cultural se criadas as condições para que se transformem em sons e não simplesmente papel de música, guardado em arquivos. Para tal torna-se imperativo que tais obras estejam em condições de serem consultadas pelos pesquisadores e executadas pelos intérpretes, sem correrem o risco de algum dano devido ao constante manuseio, o que só ocorrerá quando os manuscritos originais estiverem digitalizados e editados.

Por fim, o que é mais relevante, o projeto justifica-se pela enorme importância e riqueza do acervo da BAN, que deve ser divulgado e inteligentemente explorado, para que a biblioteca possa continuar o trabalho de manutenção e preservação dos manuscritos, em benefício da memória musical brasileira. Para tanto é fundamental a digitalização ou microfilmagem dos manuscritos, para que os mesmos, obras raras e exemplares únicos, deixem de ser constantemente manuseados e fotocopiados.

7 Idem, p.71.

Como uma das principais bibliotecas de música do Brasil, a BAN pode tornar-se uma instituição que não só guarda parte significativa da memória musical do país, mas que transforma seu acervo em um instrumento de divulgação da música brasileira a nível internacional.

O projeto divide-se basicamente em três partes, duas de curto/médio prazo e outra de longo prazo, que são complementares, embora independentes.

A primeira parte é a digitalização, que privilegiará coleções importantes de manuscritos, como a obra do Padre José Maurício e manuscritos autógrafos, passando, posteriormente ao restante do acervo, sendo determinante, também, o grau de deteriorização dos papeis. A digitalização será feita através de scanner, para formatos pouco maiores que A4, e fotografia digital de alta resolução, para formatos acima de A3. As imagens, preferencialmente do tamanho exato do documento, serão armazenadas em CD.

A segunda parte será a criação de uma editoria de musica que será encarregada de selecionar e preparar para edição obras de autores brasileiros pertencentes ao acervo de manuscritos, com vistas a elaboração de um catálogo de publicações musicais que será distribuído tanto a nível nacional como internacionalmente. O início do trabalho de editoração das partituras ocorrerá em paralelo ao trabalho de digitalização dos manuscritos. Uma comissão editorial será encarregada da escolha de obras importantes do acervo da BAN para publicação. Uma equipe de musicólogos ficará responsável pela revisão e preparação das obras que serão editadas, respeitando o princípio de que "*é preciso dar ao intérprete um texto que ele possa compreender, um texto que, na medida do possível, utilize os símbolos da notação com o sentido que o intérprete está acostumado a lhes dar.*"[8] Ao mesmo tempo os procedimentos editoriais deverão assegurar a diferença entre o texto original do compositor e a contribuição do editor, não havendo "*razão para que uma edição não possa satisfazer as necessidades tanto do intérprete como do estudioso.*"[9] Após um número mínimo de obras prontas, que será determinado pela comissão editorial, será impresso um *Catálogo de Músicas Impressas da EM/UFRJ*, onde constará a relação de obras disponíveis. As obras editadas armazenadas também em CD, gerarão um número mínimo de cópias a serem arquivadas na BAN. As cópias para venda serão geradas a partir dos pedidos.

Essencial é, a meu ver, a impressão das respectivas partes de instrumentos e vozes e as reduções para piano. Muitas edições de música brasileira pecaram por não terem produzido as partes que permitiriam a execução das obras. As coleções com obras do Padre José Maurício, a "Música Sacra Mineira", e a "Música no Brasil - séculos XVIII e XIX" todas da FUNARTE, e a "Música Colonial do Brasil", editada pela USP, deixam ao possível intérprete a tarefa de produzir suas próprias partes, procedimento que eu mesmo já utilizei, ou a de procurar o musicólogo responsável pela edição e solicitar, como um favor pessoal, uma cópia do material. Em manuscritos temos as partes e não temos as partituras. Impressas temos as

8 DART, Thurston. *Interpretação da Música*. Tradução de Mariana Czertok. São Paulo: Martins Fontes, 1990, p. 8.
9 Idem, p.16

partituras sem as partes. Este é, também, um dos motivos da ausência deste repertório das salas de concertos.

A terceira parte é a elaboração do *Catálogo de Manuscritos da BAN*, editado em volumes ao longo dos anos. Será um catálogo de cunho técnico, destinado a instituições musicais, bibliotecas e especialistas, sem caráter comercial, que permitirá o conhecimento real do acervo, com a descrição das características físicas e musicais das obras (qualidade e metragem do papel, data da composição, minutagem aproximada, número de movimentos, andamentos, instrumentação, citação de incipt, etc). O acervo de manuscritos da BAN encontra-se em um estágio no qual um catálogo de manuscritos torna-se uma ferramenta fundamental de pesquisa. Segundo Régis Duprat:

> "*O catálogo temático é obra de consulta essencialmente referencial; oferece os elementos para uma indispensável identificação das obras catalogadas e constitui instrumento básico de pesquisadores e de todos quantos desejem ampliar o seu conhecimento da música encerrada nos arquivos, ou dar uma contribuição na identificação ou comparação de acervos conhecidos ou que venham a ser descobertos.*"[10]

O projeto, acima descrito sucintamente, foi apresentado ao Programa "Antonio Luiz Vianna" de Apoio a Docente Recém-Doutor da Sub-Reitoria para Graduados e Pesquisa da Universidade Federal do Rio de Janeiro e foi um dos 20 contemplados dentre os 79 submetidos ao programa. Com financiamento da Fundação Universitária José Bonifácio, foi adquirido o equipamento mínimo necessário para seu funcionamento: um computador PC de alta performance, um scanner e uma câmara digital. Após a escolha de dois bolsistas de iniciação científica, começará o trabalho de digitalização dos manuscritos e o posterior arquivamento em CD. As imagens geradas irão fornecer o material para a futura home-page da BAN, na qual os manuscritos poderão ser consultados on-line.

Coordenando os objetivos do projeto com o trabalho desenvolvido na Orquestra Sinfônica da Escola de Música da UFRJ, já estão sendo editados alguns graduais do Padre José Maurício, que farão parte de um CD com o Coral do Instituto dos Meninos Cantores de Petrópolis. Em fase de edição encontra-se outro CD dedicado aos compositores Leopoldo Miguez e Henrique Oswald, com obras pertencentes ao acervo de manuscritos da BAN.[11]

3. OS ARQUIVOS FONOGRÁFICOS

Aproveitando a oportunidade de apresentar este trabalho no I Colóquio de Arquivologia e Edição Musical, gostaria de abrir um parêntesis no assunto

10 DUPRAT, Régis. A catalogação temática do acervo de manuscritos musicais do Museu da Inconfidência de Ouro Preto: uma abordagem preliminar. III ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM MÚSICA, Ouro Preto, 5 a 9 de agosto de 1987. Belo Horizonte: Imprensa Universitária, 1989, p.93-94.

11 De Leopoldo Miguez foram gravadas a *Suíte Antiga*, a *Chanson d'um jeunne fille* e a *Elegia para cordas*; de Henrique Oswald foram gravadas *En Rêve* e *Andante com Variações para piano e orquestra*, tendo o pianista Eduardo Monteiro como solista.

principal que abordo e propor a inclusão também dos arquivos fonográficos como objeto de interesse musicológico, assunto que deveria merecer a atenção daqueles que se dedicam à preservação da memória musical brasileira.

O Brasil já possui um acervo considerável de fonogramas espalhados por diversas instituições. Enquanto a chamada música popular está relativamente protegida nos arquivos das gravadoras e já mereceu até a criação de organizações específicas para a preservação dos fonogramas, como o Instituto Moreira Sales, e um selo fonográfico específico, o "Revivendo" de Curitiba, a música de concerto está à espera dos projetos. As pioneiras gravações realizadas pelo Ministério das Relações Exteriores nos anos trinta, quarenta e cinqüenta do século passado, o acervo do Museu da Imagem e do Som, das Rádios MEC e Roquete Pinto, isso para citar apenas os do Rio de Janeiro, estão praticamente inacessíveis. Cito como exemplo, ainda, as gravações de todas as Bienais de Música Brasileira Contemporânea, realizadas pela FUNARTE, algumas delas editadas em LP, mas a maioria ainda nas matrizes.

Gravações antológicas, muitas delas simplesmente desconhecidas, várias com os próprios compositores tocando ou regendo suas obras, poderiam contribuir muito para os estudos na área das práticas interpretativas. A iniciativa de edição de CDs com o acervo da Rádio MEC, por exemplo, levada a cabo pela Sociedade de Amigos da Rádio, apoiada pela Academia Brasileira de Música, seria mais eficaz se houvesse uma preocupação com a restauração, preservação e acondicionamento adequado dos fonogramas originais. Muitos dos CDs lançados poderiam ter um alcance muito maior no mercado se tivessem passado, durante a transcrição, por um processo de restauração mais cuidadoso e profissional. Os arquivos fonográficos estão, por fim, à espera dos pesquisadores.

4. CONCLUSÃO

Voltando ao tema dos catálogos temáticos, conhecemos, hoje, apenas alguns poucos títulos. O pioneiro é o da Profa. Cleofe Person de Mattos com a obra do Padre José Maurício, editado pelo Conselho Federal de Cultura, em 1970.[12] Alguns anos depois surgiu o catálogo da coleção de microfilmes depositados na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, de manuscritos dos arquivos de antigas corporações musicais mineiras que, além de Cleofe Person de Mattos, contou com a participação de Adhemar Campos Filho e Aluízio José Viegas.[13]

Nos últimos anos apareceram os catálogos de acervos específicos como os do Museu da Inconfidência de Ouro Preto, formados pelos manuscritos da Coleção Curt Lange, organizados por Régis Duprat e Carlos Alberto

12 MATTOS, Cleofe Person de. *Catálogo temático das obras do padre José Maurício Nunes Garcia*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura / Conselho Federal de Cultura, 1970. 423p.

13 BARBOSA, Elmer (org.). *O ciclo do ouro: o tempo e a música do barroco católico*; catálogo de um arquivo de microfilmes; elementos para uma história da arte no Brasil; pesquisa de Elmer C. Corrêa Barbosa; assessoria no trabalho de campo: Adhemar Campos Filho e Aluízio Viegas; catalogação das músicas do século XVIII: Cleofe Person de Mattos. Rio de Janeiro: PUC/FUNARTE/Xerox, 1978. 454p.

Balthazar,[14] o catálogo das obras do compositor André da Silva Gomes, também iniciativa de Régis Duprat[15] e o do Museu Carlos Gomes de Campinas, com as obras do arquivo que pertenceu ao mestre de banda Manuel José Gomes.[16] Iniciativa inédita foi o catálogo em suporte eletrônico do acervo de manuscritos do Maestro Vespasiano Santos, organizado por Márcio Miranda Pontes a partir do acervo depositado na Universidade do Estado de Minas Gerais.[17] Todos foram conseqüência do trabalho isolado de pesquisadores ou das instituições onde estão depositados os manuscritos.

Tomo aqui a iniciativa de resgatar as idéias do saudoso Prof. José Maria Neves, expostas durante o I Simpósio Latino-Americano de Musicologia, realizado na cidade de Curitiba entre 10 e 12 de janeiro de 1997. Dizia na ocasião que:

> *"Se o panorama de nossa historiografia musical fosse outro, certamente teríamos informação minimamente correta e completa sobre a quantidade e a qualidade dos arquivos musicais brasileiros, que poderiam ser mais bem preservados. E haveria no país uma cultura histórico-musical que já teria produzido, através de organismos de preservação e promoção da cultura (...) uma coleção de catálogos de fontes musicais capaz de mapear a produção musical nacional e de alimentar estudos analíticos relativos a ela. Ao contrário, parece inexistir interesse na produção desses catálogos de arquivos musicais, que estariam, a médio e longo prazo, entre os principais instrumentos para a preservação de nossa memória musical e para o indispensável estudo comparativo das fontes, tendo em vista a intercomplementaridade de nossos arquivos e as características das fontes musicais manuscritas."*[18]

No mesmo trabalho, José Maria citava o acervo da biblioteca da Escola de Música como um dos que deveria merecer atenção especial quando da criação da *Rede Nacional de Arquivos Musicais*, proposta por ele desenvolvida e apresentada a FUNARTE e Biblioteca Nacional, instituições que seriam parceiras na implantação da referida rede. No documento apresentado, José Maria previa quatro etapas de trabalho que seriam: o mapeamento nacional dos acervos; o trabalho técnico de preservação, organização e catalogação dos documentos, com a posterior transcrição digital, via scanner; a montagem de um banco de dados e, por fim, a produção de catálogos temáticos referentes a cada coleção de manuscritos.[19]

---

14 ACERVO de manuscritos musicais: coleção Francisco Curt Lange; v. 1, compositores mineiros dos séculos XVIII e XIX; v. 2, compositores não mineiros dos séculos XVIII e XIX; coordenação geral: Régis Duprat; coordenação técnica: Carlos Alberto Baltazar; v. 3, compositores anônimos; coordenação geral: Régis Duprat; coordenação técnica: Ângela Biason. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais/Museu da Inconfidência, 1991, 1994, 2002.

15 DUPRAT, Régis. *Música na Sé de São Paulo Colonial*. São Paulo: Paulus, 1995. 231p.

16 NOGUEIRA, Lenita Waldige Mendes. *Museu Carlos Gomes*; catálogo de manuscritos musicais. São Paulo: Arte & Ciência, 1997. 415p.

17 PONTES, Márcio Miranda (org.). *Catálogo de obras presentes no acervo de manuscritos musicais do Maestro Vespasiano Santos*. Belo Horizonte: UEMG / FAPEMIG, 1999. CD-ROM. 2v.

18 NEVES, José Maria. Arquivos de manuscritos musicais brasileiros: breve panorama. I SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, Curitiba, 10 a 12 de janeiro de 1997. *Anais*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba: 1998, p.138.

19 Idem, p.140.

Ainda que não tenha sido viabilizada – o próprio José Maria dizia que "*seria preciso dose cavalar de vontade política e capacidade de articulação e comprometimento do organismo que viria a coordenar as ações*"[20] – a proposta, a meu ver, deve nortear uma futura política para os arquivos de documentos musicais, com as adaptações que se julgarem necessárias. Duas delas, acredito, sejam necessárias: a primeira, por motivo de ordem prática, seria a regionalização do mapeamento dos acervos. A segunda seria o estabelecimento de incentivos através de linhas de financiamento exclusivas para as instituições responsáveis pelos principais arquivos. A exemplos de outros programas existentes no Ministério da Cultura e na FUNARTE, os arquivos e bibliotecas poderiam apresentar suas propostas para a preservação e difusão de seus acervos, aos quais seria exigido o cumprimento de critérios técnicos até certo ponto uniformizados e a disponibilização dos acervos. Para tal torna-se flagrante a necessidade urgente de formação de pessoal especializado e a capacitação daqueles que atualmente respondem pelos acervos. Os bibliotecários ou os arquivistas que trabalham com os acervos musicais necessitam de formação e informações que extrapolam os programas dos bacharelados em suas respectivas áreas. Nesse aspecto os professores e pesquisadores tem papel fundamental, orientando e auxiliando o trabalho dos profissionais da documentação musical que por sua vez devem estabelecer uma linha direta de trabalho com músicos e pesquisadores.

Os projetos de pesquisa sejam individuais ou na forma de dissertações e teses de mestrado e doutorado, tem uma verdadeira mina a ser explorada. Enquanto muitos pesquisadores e pós-graduandos voltam seus interesses para temas de interesse restrito, muitas vezes distantes da própria música, os arquivos e bibliotecas não conseguem superar seus problemas mais básicos. Um bom caminho é aquele no qual o pesquisador não só extrai a informação de seu interesse e explora a riqueza dos acervos, mas também contribui para a superação desses problemas. É a chamada contrapartida, tão em voga nos dias de hoje. Ao utilizarem os documentos das bibliotecas e arquivos os pesquisadores deveriam estar cientes das dificuldades e limitações das instituições que procuram, normalmente mal equipadas e com deficiência de pessoal, procurando viabilizar suas demandas mais urgentes, seja através das agências de fomento ou de patrocínio incentivado.

Nesse sentido o projeto desenvolvido pela equipe de musicólogos liderados por Paulo Castagna no Museu da Música de Mariana é emblemático. Ao mesmo tempo em que as obras são restauradas, editadas e gravadas, o projeto Restauração e Difusão de Partituras contribui decisivamente para a reativação do próprio Museu. É esse exemplo, "*marcado pelo trabalho de equipe, pelo acesso democrático às fontes primárias, pelo princípio de respeito aos fundos musicais, pela proposta de edição musical a partir de métodos científicos,*"[21] que desejo seguir com o projeto a ser desenvolvido com o acervo da Biblioteca da Escola de Música da UFRJ.

20 Idem, ibidem.

21 CASTAGNA, Paulo (coord.). *Pentecostes*; coordenação musicológica Paulo Castagna; coordenação editorial Carlos Alberto Figueiredo; pesquisa, edição e texto Marcelo Campos Hazan, Vítor Gabriel de Araújo, André Guerra Cotta, Paulo Castagna. Belo Horizonte: Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, 2002. 348p. (Acervo da Música Brasileira / Restauração e Difusão de Partituras, v.1). p.17.

5. Referências bibliográficas

ACERVO de manuscritos musicais: coleção Francisco Curt Lange; v. 1, compositores mineiros dos séculos XVIII e XIX; v. 2, compositores não mineiros dos séculos XVIII e XIX; coordenação geral: Régis Duprat; coordenação técnica: Carlos Alberto Baltazar; v. 3, compositores anônimos; coordenação geral: Régis Duprat; coordenação técnica: Ângela Biason. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais/Museu da Inconfidência, v.1, 1991, 174p.; v.2, 1994, 92p.; v.3, 2002, 239p.

BARBOSA, Elmer (org.). *O ciclo do ouro: o tempo e a música do barroco católico*; catálogo de um arquivo de microfilmes; elementos para uma história da arte no Brasil; pesquisa de Elmer C. Corrêa Barbosa; assessoria no trabalho de campo: Adhemar Campos Filho e Aluízio Viegas; catalogação das músicas do século XVIII: Cleofe Person de Mattos. Rio de Janeiro: PUC/FUNARTE/Xerox, 1978. 454p.

BRANDÃO, Dolores e CARVALHO, Maria Luiza Nery de. Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ: do raro ao virtual. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v.22, 2002, p. 69-75.

CARDOSO, André. *A Capela Real e Imperial do Rio de Janeiro - 1808/1889*. Tese de Doutorado. Uni-Rio, 2001, 329p.

CASTAGNA, Paulo (coord.). *Pentecostes*; coordenação musicológica Paulo Castagna; coordenação editorial Carlos Alberto Figueiredo; pesquisa, edição e texto Marcelo Campos Hazan, Vítor Gabriel de Araújo, André Guerra Cotta, Paulo Castagna. Belo Horizonte: Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, 2002. 348p. (Acervo da Música Brasileira / Restauração e Difusão de Partituras, v.1)

DART, Thurston. *Interpretação da Música*. Tradução de Mariana Czertok. São Paulo: Martins Fontes, 1990, 236p.

DUPRAT, Régis. A catalogação temática do acervo de manuscritos musicais do Museu da Inconfidência de Ouro Preto: uma abordagem preliminar. III ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM MÚSICA, Ouro Preto, 5 a 9 de agosto de 1987. Belo Horizonte: Imprensa Universitária, 1989, p.87-95.

______________. *Música na Sé de São Paulo Colonial*. São Paulo: Paulus, 1995. 231p.

MATTOS, Cleofe Person de. *Catálogo temático das obras do padre José Maurício Nunes Garcia*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura / Conselho Federal de Cultura, 1970, 413p.

NEVES, José Maria. Arquivos de manuscritos musicais brasileiros: breve panorama. I SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, Curitiba, 10 a 12 de janeiro de 1997. *Anais*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1998, p.137-163.

NOGUEIRA, Lenita Waldige Mendes. *Museu Carlos Gomes*: catálogo de manuscritos musicais. São Paulo: Arte & Ciência, 1997, 415p.

PONTES, Márcio Miranda (org.). Catálogo de obras presentes no acervo de manuscritos musicais do Maestro Vespasiano Santos. Belo Horizonte: UEMG/ FAPEMIG, 1999. CD-ROM. 2v. Também disponível em: **www.tmb.uemg.com.br**

Níveis de Organização na Música Católica dos Séculos XVIII e XIX: Implicações Arquivísticas e Editoriais

Paulo CASTAGNA*

RESUMO. Neste trabalho pretende-se, inicialmente, discutir a diferença entre Unidade Documental e Unidade Musical na música religiosa manuscrita dos séculos XVIII e XIX presente em acervos brasileiros e, posteriormente, estudar os níveis de organização de cada uma delas. Para a primeira de tais unidades serão discutidos os níveis de Grupo, Conjunto e Parte, enquanto para a segunda os níveis de Unidade Cerimonial, Unidade Funcional e Seção, além do nível mais complexo de Unidade Musical Permutável. Tais conceitos possuem implicações arquivísticas, musicológicas e editoriais, sendo já aplicados na reorganização e catalogação de alguns acervos brasileiros. Essas idéias serão particularmente discutidas em relação à música para a Quaresma (principalmente a Semana Santa), justamente aquela que apresenta os problemas mais complexos em relação aos níveis de organização.

1. INTRODUÇÃO

No tratamento dos acervos brasileiros de manuscritos musicais e, especialmente, nos catálogos até agora publicados, vêm surgindo vários problemas de ordem metodológica, referentes aos critérios de individualização das unidades documentais e das unidades musicais. Embora este trabalho esteja mais voltado à discussão dessas questões dentro da arquivologia musical, tais aspectos possuem profundas implicações na musicologia e na edição musical, especialmente na segunda, uma vez que a edição de uma obra necessariamente a individualiza, seja qual for o critério adotado.

Em outras palavras, trata-se de responder a duas distintas questões: 1) qual a diferença entre *composição musical* e *manuscrito musical*? 2) onde começa e onde termina uma composição musical? Embora tais problemas mereçam uma discussão semelhante no âmbito da música profana, é em torno da música religiosa que surgem as principais questões relacionadas aos critérios de individualização e que, portanto, nortearão este trabalho.

Em 1999, no III Simpósio Latino-Americano de Musicologia, já havia me referido a seis questões metodológicas que permeavam a organização e catalogação de música religiosa dos séculos XVIII e XIX em acervos brasileiros de manuscritos musicais, a saber:[1]

1) a concepção de obras "cristalizadas" no momento de sua composição
2) a concepção de um manuscrito "original"
3) a função cerimonial das composições
4) a unidade funcional nos manuscritos
5) a utilização de frontispícios de manuscritos ou designações funcionais como títulos das composições
6) a necessidade de atribuição autoria às composições

* Instituto de Artes da UNESP (São Paulo - SP).

1 CASTAGNA, Paulo. Reflexões metodológicas sobre a catalogação de música religiosa dos séculos XVIII e XIX em acervos brasileiros de manuscritos musicais. III SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, Curitiba, 21-24 jan.1999. *Anais*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2000. p.139-165.

Em 2000, expandi o quarto item em minha tese de doutorado,[2] o que permitiu o estabelecimento de critérios de catalogação baseados em níveis de organização documentais e musicais que, depois de terem sido aplicados pela primeira vez na organização da Série manuscritos Musicais Avulsos dos Séculos XVIII e XIX do arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo, passaram a ser utilizados na reorganização e catalogação da hoje denominada Coleção D. Oscar de Oliveira do Museu da Música de Mariana.

Foi durante esse processo de reorganização e catalogação, no qual adotamos, entre outros, os critérios do RISM – *Répertoire International des Sources Musicales* – que se percebeu que tais normas foram idealizadas com base principalmente na música profana e que, portanto, não resolvia boa parte dos problemas verificados na música religiosa. O fato de o RISM ser um projeto europeu também acarreta várias limitações em sua utilização, uma vez que suas normas não atendem às características específicas dos manuscritos brasileiros.

A solução de tais problemas começou a surgiu apenas quando foi levada em consideração a existência de níveis de organização documental e musical implícitos no material catalogado. Em função da pequena divulgação que tiveram até agora os critérios de catalogação baseados nos níveis de organização, mas também de sua própria necessidade de discussão e aperfeiçoamento, parece-me oportuno voltar a abordá-los, agora de forma um pouco mais aprofundada.

Para a discussão sobre os níveis de organização, a primeira tarefa é o estabelecimento da diferença que existe entre *manuscrito musical* e *composição musical*. O manuscrito musical é um suporte físico, um documento,[3] que não possui necessariamente uma única obra, nem uma obra completa e, muitas vezes, não possui música de um único autor.

Existem muitos casos em que um determinado documento, pelo intenso manuseio e desgaste, rasga-se ao meio ou suas folhas se desprendem, porém somente uma das duas metades é encontrada. Trata-se, então, de um documento, ou de meio documento? E se, porventura, a metade perdida é localizada, as duas metades, que poderiam ter sido consideradas dois documentos, ao juntar-se tornam-se um único documento? E ainda mais, se duas folhas com duas obras diferentes são unidas e costuradas, temos um único documento ou um documento "duplo"?

Por essas razões, não existe, principalmente na música religiosa, uma necessária identidade entre *composição* e *manuscrito musical*. Em lugar dessa identidade, é fundamental reconhecer a existência de duas categorias arquivísticas distintas em um mesmo objeto: uma delas é o manuscrito, o documento, o suporte físico, enquanto a outra é a composição, a peça, a obra musical. Confundir as duas categorias é o mesmo que confundir o barco com o barqueiro, o cavalo com o cavaleiro, o piloto com o carro.

2 CASTAGNA, Paulo. O *estilo antigo* na prática musical religiosa paulista e mineira dos séculos XVIII e XIX. Tese (doutorado). São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, 2000. 3v.

3 *Documento*, neste trabalho, é qualquer manuscrito, musical ou não, que perdeu o significado funcional e assumiu significado histórico.

Explorando essa analogia, para participarem de uma corrida automobilística, piloto e carro necessitam estar associados, mas possuem particularidades bastante distintas. Além disso, alguns pilotos podem usar seus carros titulares ou suas "cópias" (denominadas carros-reserva), sem contar o fato de poderem trocar de equipe e passar a pilotar um carro de marca diferente. Mas apesar dessas trocas, o piloto sempre mantém sua individualidade enquanto piloto, sempre será reconhecido por essa individualidade e sempre será chamado pelo mesmo nome. Nessa analogia, o piloto equivale à composição e o carro equivale ao manuscrito. Assim, a relação dos participantes de uma determinada corrida pode ser feita pelo nome do piloto ou pelo número do carro, assim como de um determinado acervo podem ser relacionados os manuscritos musicais ou as composições que estes contêm.

Assumindo, portanto, a existência dessas duas categorias, acredito que o catálogo de um acervo de manuscritos musicais possa ser realizado a partir de duas visões distintas: 1) um catálogo de manuscritos; 2) um catálogo de obras. Como essas duas categorias, apesar de sua distinção, manifestam uma inevitável dependência, uma vez que não existe obra escrita sem um suporte, e um suporte sem música não fará parte de um catálogo musical, é perfeitamente possível produzir um catálogo de manuscritos que explicite as obras que cada um deles possui, assim como um catálogo de obras que indique com precisão quais os manuscritos em que tais obras foram registradas.

De maneira geral, os catálogos de obras religiosas que têm sido publicados no Brasil desde a década de 1960 mesclam as duas categorias, apresentando unidades de descrição que ora se referem à obra e ora se referem ao documento ou manuscrito. Essa indecisão metodológica, que somente corrobora a existência das duas categorias, transfere para o consulente um problema que o arquivista ou musicólogo não consegue resolver, criando uma confusão às vezes insolúvel sem a consulta das próprias fontes.

2. NÍVEIS DE ORGANIZAÇÃO DOCUMENTAL

O copista que registrava música manuscrita para um coro, não estava, necessariamente, preocupado com a unidade composicional do manuscrito. Existia uma praticidade na organização de tais cópias, que nem sempre resultava na individualização das composições ali presentes. Observe-se que não está em discussão, aqui, a tipologia das fontes manuscritas (autógrafos, apógrafos, cópias, etc.), mas sim os seus níveis de organização, pelos quais se pode saber o que está contido no que e o que contém o que.

O conceito de nível de organização aqui utilizado está baseado nos assim denominados níveis de organização biológica. Tais níveis representam conjuntos que contêm conjuntos menores, os quais contêm conjuntos ainda menores, em uma progressão teoricamente infinita. Para os biólogos, todos os serem vivos estruturam-se em níveis de organização, de tal maneira que célula, tecido, órgão, sistema e organismo constituem cinco níveis de organização, citados do menor para o maior, enquanto células, organelas celulares, moléculas, átomos e partículas subatômicas também constituem cinco níveis de organização, agora citados do maior para o menor.

Assim, no plano arquivístico-musical, é possível reconhecer três níveis básicos de organização, do mais simples para o mais complexo:

1) partes
2) conjuntos
3) grupos

A *parte* é um documento com música para uma única voz, instrumento ou *naipe* (conjunto de vozes ou instrumentos) e não deve ser confundido com *partitura*. No caso de *naipes* (geralmente instrumentais), como o das flautas, trompas, oboés, etc., o documento pode eventualmente conter música para dois ou mais instrumentos, mas continuará a ser denominado *parte*. Quando a parte contiver música para um *naipe*, as siglas empregadas podem indicar, em algarismos romanos unidos por hífen, o número de instrumentos. Para uma parte com duas flautas (flauta I e flauta II), por exemplo, a sigla adotada pode ser fl I-II, mas no caso de partes separadas de flauta I e flauta II, a melhor referência é fl I, fl II. Existem casos em que um manuscrito musical não está organizado em partes, mas sim em uma *partitura*, que passa a ser o seu menor nível de organização documental.

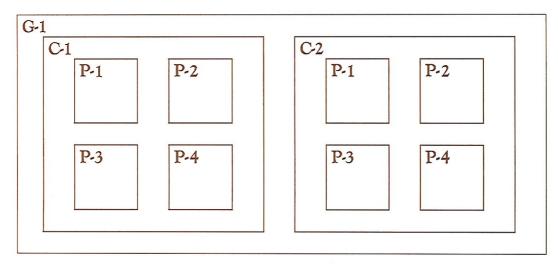
O *conjunto*, por sua vez, é uma unidade documental correspondente à totalidade das partes vocais e/ou instrumentais referentes à(s) mesma(a) obra(s), elaboradas por um mesmo copista e em uma mesma época. O *conjunto* é o sistema básico de referência na classificação dos documentos musicais, podendo ser aplicado também a uma *partitura*, caso especial em que se fundem dois níveis de organização.[4] Para acentuar sua precisão, pode ser usado na forma *conjunto de partes*. As siglas que estão sendo adotadas na numeração dos conjuntos são C-1 (conjunto 1), C-2 (conjunto 2), etc., empregando-se C-Un para designar o conjunto único.

O *grupo*, finalmente, é uma reunião de *conjuntos* que possuem a mesma música, ou de conjuntos que compartilham obras entre si, podendo ter ainda outras características comuns (para acentuar sua precisão, pode ser empregado na forma *grupo de conjuntos*). Um grupo pode até reunir conjuntos copiados pelo mesmo copista, porém em épocas diferentes, ou que exibam características documentais muito diferentes.

É somente pelo reconhecimento desses níveis de organização documentais que se pode, por exemplo, separar e indicar com precisão as diferentes cópias – e, portanto, conjuntos – que contêm uma determinada obra, cada um deles com seu copista, seu local de cópia, sua data, seu título ou frontispício. A reunião de todos esses conjuntos que contêm a mesma obra ou as mesmas obras é, portanto, o grupo, que representa a maior unidade de descrição documental em um catálogo.

Para facilitar a visualização desses níveis de organização, podemos representá-los no diagrama 1, no qual as partes aparecem dentro dos conjuntos e os conjuntos dentro dos grupos.

4 A *partitura* é um documento musical, no qual as partes vocais e/ou instrumentais estão superpostas, permitindo a apreciação da música como um todo, como é freqüente, por exemplo, entre os autógrafos preservados de André da Silva Gomes em São Paulo e José Maurício Nunes Garcia no Rio de Janeiro.

Diagrama 1. Níveis de organização documental (G = Grupo; C = Conjunto; P = Parte)

Em um sistema baseado na utilização de partes vocais e instrumentais, o conjunto é o resultado da elaboração de todas as partes de uma obra por um determinado copista, independente de terem sido essas partes compostas pelo autor da obra ou acrescentadas por esse copista. O que o arquivista tem diante de si é um conjunto de partes elaboradas pelo mesmo copista na mesma época, que, além da música composta por um determinado autor, reflete os acréscimos, supressões e demais interferências do copista.

O grupo, por sua vez, inicialmente resultou da elaboração de novos conjuntos, a partir da cópia de conjuntos mais antigos, pelo mesmo copista ou por copistas diferentes. Sua função foi a de copiar música pertencente a outra pessoa, com a finalidade de usá-la profissionalmente, ou então renovar um conjunto envelhecido e danificado, pertencente a uma mesma pessoa, ou até mesmo produzir cópias de uma música para venda ou presente. Às vezes conjuntos diferentes de uma mesma obra, elaborados por copistas diversos em diferentes locais e épocas acabaram sendo juntados por um determinado músico ou mesmo pelo arquivista, figurando lado a lado em um determinado acervo, dentro do mesmo grupo. Existe até mesmo o caso de peças cujas partes foram copiadas por discípulos de um determinado mestre e posteriormente juntadas por este, como parece ter ocorrido em papéis do Grupo de Mogi das Cruzes, cópias de composições predominantemente portuguesas elaboradas em Mogi das Cruzes (SP), provavelmente na década de 1730.[5]

Minha opinião, na organização dos acervos de manuscritos musicais, tem sido a de reunir, sempre que possível e conveniente, os conjuntos pertencentes a um mesmo grupo dentro de um determinado fundo documental, pois esse arranjo permite maior praticidade na consulta dos documentos. Muitas vezes, os antigos proprietários de arquivos musicais já possuíam o costume de justapor conjuntos diferentes com as mesmas obras e até de costurar conjuntos diferentes, criando

5 CASTAGNA, Paulo. Uma análise codicológica do Grupo de Mogi das Cruzes. IV ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA, Juiz de Fora, 21-23 de julho de 2000. *Anais*. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música; Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2002. p.21-71.

grupos de conjuntos em um arquivo ainda funcional. Em casos mais raros, apenas uma parte de um conjunto era substituída por uma nova cópia, obrigando o arquivista a posicioná-la em um segundo conjunto, apesar de, funcionalmente, ter sido mantida pelo músico junto ao primeiro conjunto.

Obviamente, na organização de um acervo de manuscritos musicais é fundamental atentar-se ao princípio de respeito aos fundos, mas quando não existe uma ordem intencional, ou quando os documentos estão visivelmente embaralhados, o organizador deve reunir e descrever os conjuntos correspondentes a um mesmo grupo, dentro de um determinado fundo documental, para dar ao acervo uma organicidade e uma praticidade de consulta que o mesmo não possuía antes dessa organização. Evitar a reunião dos conjuntos em um mesmo grupo dentro de um mesmo fundo não é um procedimento ético nem científico, mas um desvio metodológico, sem qualquer fundamentação prática ou teórica.

3. NÍVEIS DE ORGANIZAÇÃO MUSICAL

Independente dos níveis de organização documental, a música religiosa católica, nos séculos XVIII e XIX, foi nitidamente estruturada em pelo menos três níveis de organização musical, do maior para o menor, embora adiante mencionarei a existência de mais dois:

1) Unidade cerimonial ou "ofício"
2) Unidade funcional
3) Seção

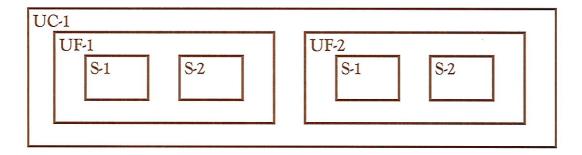
A *Unidade cerimonial* designa a cerimônia ou ofício religioso (e a música para ela escrita) que possui uma unidade intrínseca, tal como prescrita em um livro litúrgico ou cultivada por tradição, no caso de cerimônia paralitúrgica. Exemplos litúrgicos são a Missa de Quinta-feira Santa, as Matinas de Sexta-feira Santa e as Laudes do Sábado Santo, enquanto exemplos paralitúrgicos são a Procissão dos Passos da Quaresma, a Novena de Nossa Senhora da Conceição e a Encomendação de Almas.

A *Unidade funcional* designa cada um dos textos de uma *unidade cerimonial* (e a música para eles escrita) que possuem uma unidade intrínseca e uma denominação específica, de acordo com os livros litúrgicos ou com a tradição, no caso de unidade paralitúrgica. Exemplos litúrgicos são o Intróito, o *Kyrie*, o *Gloria* e o Gradual da Missa, uma Antífona, um Salmo, uma Lição e um Responsório de Matinas, enquanto exemplos paralitúrgicos são cada um dos Motetos da Procissão dos Passos, o Invitatório, o Hino, a Antífona e cada uma das Jaculatórias das Novenas.

A *Seção* designa a música e o texto correspondente aos menores trechos de uma *unidade funcional*. As seções geralmente estão divididas, nos manuscritos, por barra dupla (pode ocorrer barra simples no cantochão) e podem corresponder a frases, versículos, metades de versículos, estrofes, ou mesmo a todo o texto de uma *unidade funcional*. Cada *seção* pode conter uma única palavra ou dezenas delas. Exemplos (referem-se aos textos e sua música): "*Jesum Nazarenum*", das Turbas da

Paixão de Sexta-feira Santa; "*Pupilli facti sumus*", dos Versículos da primeira parte da Procissão do Enterro de Sexta-feira Santa; "*Jesu Redemptor omnium*", do Hino das Vésperas do Natal; "*Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto*", da Doxologia dos Salmos de Horas Canônicas.

Assim, podemos novamente utilizar um exemplo gráfico para representar os níveis de organização musicais (diagrama 2).

Diagrama 2. Níveis de organização musical em composições religiosas dos séculos XVIII e XIX (UC = Unidade cerimonial; UF = Unidade Funcional; S = Seção)

Atrás, informei que existiam mais dois níveis de organização. Um deles possui uma definição muito simples: em alguns casos, existe um nível superior ao da Unidade Cerimonial ou Ofício, quando dois deles são justapostos pela eliminação do tempo que existiria entre as duas cerimônias, gerando o que aqui denominarei super-ofício. É o caso do *Ofício e Missa de Domingo de Ramos* (resultado da justaposição do Ofício de Ramos e da Missa de Ramos), dos *Ofícios de Trevas* do Tríduo Pascal (resultado da justaposição das Matinas e Laudes desses três dias) e da *Missa e Vésperas* de Quinta-feira e do Sábado Santo (resultado da justaposição da Missa e das Vésperas desse dia). Esses super-ofícios surgiram da dilatação temporal de determinadas cerimônias, sendo conhecidos nos próprios livros litúrgicos respectivamente como *Officium et Missa in Dominica Palmarum*, *Officium Tenebrarum* e *Missa et Vesperis*.

O quinto e último nível de organização é, sem dúvida, o mais complexo de todos e está ligado ao conceito de obra, destinado a definir onde começa e onde termina uma composição musical dentro de uma cerimônia religiosa. Como a definição desse nível não é nada simples, teremos de levantar alguns problemas até chegar à formulação dessa proposta metodológica.

Na música profana, essa questão raramente é um dilema. É bem mais simples definir o início e o final de uma sonata, de uma sinfonia, de uma canção, de uma variação, de uma dança, embora esse problema possa surgir em relação a um prelúdio e fuga, a uma suíte e a uma ópera, por exemplo. Um prelúdio e fuga está constituído de duas obras distintas ou corresponde a uma única composição com duas unidades musicais em um nível de organização inferior? Uma suíte, com todas suas danças, é uma única composição ou um conjunto de obras diferentes? Uma ópera pode ser descrita como um grande conjunto de composições distintas em forma de abertura, recitativos, árias, cabaletas, duetos, trios, coros e interlúdios?

O grau de complexidade dos problemas acima apresentados, entretanto, ainda é muito pequeno na música profana, frente ao da música religiosa. Observe-se, por exemplo, as seguintes questões: em uma Missa, o que é uma composição, o conjunto da música utilizado para todos os textos dessa cerimônia, ou cada uma de suas unidades funcionais, como Kyrie, Gloria, Gradual, Ofertório, etc.? E quando o Gloria é dividido em segmentos distintos e de caráter independente, como *Gloria*, *Laudamus*, *Gratias*, *Domine Deus*, *Qui tollis*, *Qui sedes*, *Quoniam* e *Cum Sancto Spiritu*, seria cada um deles uma composição distinta? Precipita-se quem responde *não* a essas questões, pois existem muitos manuscritos em acervos brasileiros que contêm apenas um *Laudamus*, por exemplo, que não aparece no interior de nenhum outro *Gloria*, devendo ser considerado, portanto, uma composição única e independente, em termos musicais.

Continuando a levantar questões com base na suposição acima formulada, imagine-se que o *Laudamus* de um determinado compositor tenha sido descrito como uma obra autônoma, mas que no acervo surgiu um *Domine Deus* do mesmo autor, que utiliza os mesmos motivos melódicos, rítmicos e harmônicos do trecho anterior, caracterizando o fato de terem sido compostos para integrar o mesmo *Gloria*. Se os dois trechos foram concebidos como duas obras diferentes, o que representaria, então, a reunião dessas peças, já que foram conjuntamente concebidas pela mesma pessoa para a mesma unidade funcional: uma super-obra, uma obra dupla? O que deve ser considerado, portanto, a composição autônoma: a *Missa*, o *Gloria* ou o *Laudamus*?

Observe-se, portanto, que já estamos diante de três níveis diferentes de organização, cujo reconhecimento nem chega a ser uma novidade. Essa divisão do *Gloria* em trechos ou segmentos diferentes recebeu um pertinente comentário do musicólogo português Ernesto Vieira, em 1899, que vale a pena transcrever:

> "*A parte musical que na Missa festiva ou solene se designa especialmente com o nome de Missa, compreende os* Kyries *e a* Gloria. *Esta última compõe-se do cântico* Gloria in excelsis Deo *e de diversas frases curtas exprimindo louvor* (Laudamus), *prece* (Qui tollis) *e exaltação* (Quoniam).
>
> *Estas três diferentes expressões da* Gloria *indicam a sua divisão em três peças de diferente caráter; mas os compositores italianos nas grandes Missas de estilo teatral, para obterem maior número de trechos, retalham todas as frases, fazendo da* Gloria *um ato de ópera, com árias, coros, duetos, etc. É também uso antigo e tradicional fazer, nas Missas de grande aparato, uma extensa fuga no final, com a letra:* Cum sancto spiritu in gloria Dei Patris. Amen."[6]

Um interessante documento eclesiástico brasileiro, a *Pastoral coletiva* de 1910, foi explícita ao proibir a divisão das Missas em peças independentes, como normalmente ocorria nas composições dessa espécie desde o final do século XVIII. Observe-se a precisão terminológica e a analogia com o exemplo anterior:

6 VIEIRA, Ernesto. *Diccionario musical*; [...]. 2 ed, Lisboa: Typ. Lallemant, 1899. p.348. Grifos meus.

"Devem ser quanto antes proscritas e substituídas, porque estão por si mesmas reprovadas e condenadas, todas as Missas que não conservam a unidade de composição própria do texto.

Tais são as missas, cujas partes do Gloria *ou do* Credo *como, por exemplo, o* Laudamus, *o* Gratias agimus, *o* Domine Deus, *o* Incarnatus, *etc., são compostas por números separados, de modo a formarem por si sós uma composição à parte, que pode ser destacada e substituída por outra de igual jaez."*[7]

Para colocar mais lenha na fogueira, como é possível definir a Missa enquanto uma única composição, quando seus trechos polifônicos eram entremeados por inúmeras passagens em cantochão, entoadas por coros e solistas e compostas por vários autores a partir da Idade Média? Seria, então, a Missa, um tipo de composição semelhante a uma esponja, que permite a infiltração de outras composições em seus interstícios, ou a Missa é constituída de um conjunto de composições que se integram em uma unidade cerimonial?

Se as questões acima levantadas já se mostram complexas em relação à Missa, o que dizer, então, das Matinas, das Laudes, das Vésperas, da Procissão dos Passos da Quaresma, das Encomendações Fúnebres, das Novenas, Trezenas, Setenários e muitos outros gêneros católicos – ou melhor, unidades cerimoniais – tal como acima formuladas? Um exemplo paulista pode ser interessante, neste caso. Existe, no Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo, um interessante conjunto manuscrito de 1878 com música do compositor tietense Vicente Antônio Procópio (fl.1867-1878) para as cerimônias públicas dos principais dias da Semana Santa (Domingo de Ramos e Tríduo Pascal), em partes de SATB, violinos I e II, baixo, pistom I em dó, clarinetes I e II em dó.[8] Trata-se toda essa música de uma única obra? Em caso negativo, onde começa e onde termina cada composição?

Nem sempre essas dificuldades têm sido abordadas em toda sua complexidade, existindo uma certa tendência, tanto no Brasil quanto no exterior, em uma definição de obra teoricamente pouco fundamentada, além da tendência de se tratar a música religiosa com critérios próprios da música profana. Um exemplos importante é a utilização de títulos uniformes como títulos da composição, tal como recomendado pelo RISM,[9] o que gera inúmeros problemas de referência e uma dificuldade de compreensão do real significado da obra. Às composições católicas é insuficiente dar um título uniforme como ocorre na música profana. Assim como uma pessoa precisa ter um nome e um sobrenome, para um registro preciso, uma composição religiosa deve ser designada por seu *incipit* literário e por sua função cerimonial, como, por exemplo: *Astiterunt reges terræ*

7 PASTORAL collectiva dos Senhores Arcebispos e Bispos das Provincias Ecclesiasticas de S. Sebastião do Rio de Janeiro, Marianna, S. Paulo, Cuyabá e Porto Alegre communicado ao clero e aos fieis o resultado na cidade de S. Paulo de 25 de setembro a 10 de outubro de 1910. Rio de Janeiro: Typographia Leuzinger, 1911. n.3, p.640-645. Grifos meus.

8 AMCP, n.308. Cópia de José Marcelino Rodrigues, São Roque, 2/10/1878.

9 COTTA, André Guerra. O tratamento da informação em acervos de manuscritos musicais brasileiros. Dissertação (Mestrado). Belo Horizonte: Escola de Biblioteconomia da Universidade Federal de Minas Gerais, 2000. p.162-168.

(Primeira Antífona das Matinas de Sexta-feira Santa), *Christus factus est* (Antífona final das Laudes do Tríduo Pascal), *Te Deum laudamus* (Hino de Ação de Graças). A inversão da posição do *incipit* literário e da função cerimonial na referência à obra é possível, mas a utilização de somente uma delas em um catálogo dificulta a localização da obra e não permite uma rápida apreciação de seu significado.

Outro problema ligado a essa tendência é a divisão das composições em *movimentos*, utilizando-se, para isso, os andamentos. Ora, o conceito de *movimento*, enquanto parte de uma obra, está essencialmente ligado à música instrumental, especialmente àquela cujas partes não possuem caráter pré-determinado (como as partes de um concerto, ou os prelúdios e fugas), podendo ser definido como "*parte auto-suficiente de uma composição instrumental extensa, como uma sinfonia, concerto ou sonata.*"[10] Esse conceito de *movimento*, que entra na história da música no século XVII, especialmente ligado às sonatas, não tem uma aplicação garantida na música religiosa: nas sonatas, concertos e sinfonias existem movimentos, mas na música religiosa católica existem Antífonas, Responsórios, Lições, Salmos, Hinos, Cânticos, Graduais, Tractos, etc., ou seja, unidades funcionais. Por isso, já na documentação eclesiástica brasileira do século XVIII eram citados segmentos de obras religiosas, mas esses eram referidos por meio de designações específicas, quando se determinava, por exemplo, que o mestre da capela não consentisse "[...] *que nas matrizes e capelas da dita comarca se cantem músicas com composições de letras profanas ou outras que não sejam Antífonas, Salmos, Hinos, Graduais e as mais que se contêm na ordem da reza do Ofício Divino e Missa, conforme o rito da festa* [...]."[11]

As unidades cerimoniais e funcionais na música católica nem sequer dependem da música, sendo intrínsecas do texto litúrgico, tal como encontrado no Breviário, Missal, Antifonário, Vesperal, Saltério, Santoral ou qualquer outro livro litúrgico católico. Casos mais problemáticos estão relacionados à música religiosa paralitúrgica (portanto não referida em livros litúrgicos), como Novenas, Trezenas, Encomendações, algumas Procissões, etc. Os textos paralitúrgicos, se não foram registrados em algum livro cerimonial ou descritos por pesquisadores da área, necessitam ser estudados diretamente da tradição, para que se possa conhecer seu conteúdo e sua estrutura. Assim, para uma correta definição das unidades cerimoniais e funcionais na música litúrgica, não existe outra maneira a não ser o estudo das cerimônias a partir dos livros litúrgicos contemporâneos às composições.[12] No caso da música paralitúrgica é preciso estudar a tradição, mas esse estudo é análogo ao da música litúrgica, uma vez que estão envolvidos, nos dois casos, a estrutura das cerimônias e os textos religiosos musicados.

Por outro lado, o estudo da liturgia não resolverá todos os problemas, uma vez que os compositores e/ou os copistas geravam desvios do padrão litúrgico

10 ISAACS, Alan e MARTIN, Elisabeth. *Dicionário de música Zahar*: editoria Luiz Paulo Horta. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1985. p.248.

11 Provisão de Julião da Silva e Abreu para Mestre da Capela da Comarca do Rio das Mortes, registrada em 1/2/1749. Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana, Livro do Registro Geral (Provisões) 1748-1750, v.1, f.105v/106v.

12 Para uma tipologia e descrição dos livros litúrgicos católicos, ver: CASTAGNA, Paulo. Cantochão e liturgia: implicações na pesquisa da música católica latino-americana (séculos XVI-XX). IV SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, Curitiba, 20-23 jan. 2000. *Anais*. Curitiba, Fundação Cultural de Curitiba, 2001. p.199-222.

corrente - por costume ou por iniciativa própria - acarretando mais um problema para o pesquisador. Um caso interessante desse tipo de desvio está nos *Responsórios Fúnebres* de João de Deus de Castro Lobo. De acordo com Olímpio Pimenta, o compositor faleceu antes de iniciar o Responsório VII (já que as Matinas de Defuntos possuem nove Responsórios) e, por essa razão, cita apenas "[...] *os Seis Responsórios de Defuntos, último pensamento com o qual cerrou o escrínio glorioso de suas composições* [...]",[13] obra impressa no último volume da série Acervo da Música Brasileira.[14] A julgar pelo depoimento de Olímpio Pimenta, os Responsórios VII, VIII e IX que, em alguns manuscritos aparecem associados aos Responsórios I a VI de Castro Lobo, não foram compostos por esse autor, mas agregados aos principais por copistas e mestres de música, com a finalidade de prover música para o restante das Matinas.

Podemos usar também uma descrição do século XVIII para perceber que, muitas vezes, não era exigido que o compositor escrevesse música para toda uma unidade cerimonial, mas apenas para algumas de suas unidades funcionais, gerando-se obras que ocupam diferentes níveis de organização. Na *Memoria dos escriptores na arte da muzica*, documento que integra o códice 8942 da Divisão de Reservados da Biblioteca Nacional de Lisboa, redigido provavelmente em 1737,[15] existe uma pequena notícia biográfica sobre Antão de Santo Elias (?-1748), lisboeta que recebeu o hábito no Convento do Carmo da Bahia em 1696, posteriormente retornando a Portugal, onde atuou como harpista no Convento do Carmo e na Sé Oriental de Lisboa. Nesse documento estão citadas suas composições, em geral unidades funcionais ou conjuntos de unidades funcionais de cerimônias que em sua maioria sequer foram mencionadas:

> "[...] *Compôs o primeiro* Te Deum laudamus *que se cantou na Igreja de S. Roque da Casa professa da Companhia* [de Jesus] *no dia último do ano, como se costuma, compôs mais os Responsórios Matutinais para a solenissima festa de Nossa Senhora do Carmo, para Santo André Cursino, para São Brás, para o Natal, mais muita variedade de Psalmos, Magnificas e Missas, tudo com instrumentos vários; compôs os Responsórios dos três dias da Semana Santa, vários Misereres, Lições e Lamentações da mesma Semana. Compôs mais um livro de*

13 PIMENTA, Olympio. Recordação do passado - 1794 a 1832: o Maestro Padre João de Deus. *Boletim Eclesiástico*, Mariana, ano 10, n.5, p.110-113, maio 1911. Esse interessante artigo, que representa a mais antiga notícia biográfica de João de Deus de Castro Lobo, já havia sido referido por D. Oscar de Oliveira em um texto de 1986, também dedicado à biografia e à produção musical do compositor mineiro, mas não chegou a ser citado por Raimundo Trindade em sua breve notícia de 1929 (reimpressa em 1955) sobre Castro Lobo. De todos os textos conhecidos, no entanto, o de Pimenta é o único que possui uma explicação satisfatória para a ausência dos Responsórios VII a IX. Cf.: OLIVEIRA, D. Oscar de. Padre João de Deus, preclaro musicógrafo mineiro: 1794-1832. *O Arquidiocesano*, Mariana, ano 28, n.1.412, p.1, 12 out. 1986; TRINDADE, Côn. Raimundo. Arquidiocese de Mariana: subsidios para sua historia. 2. ed. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1955. v.2, p.94.

14 CASTRO LOBO, João de Deus de. *Seis Responsórios Fúnebres*. In: CASTAGNA, Paulo (coord.). *Música fúnebre*; coordenação musicológica Paulo Castagna; coordenação editorial Carlos Alberto Figueiredo; coordenação da revisão Marcelo Campos Hazan; assessoria litúrgica Aluízio José Viegas; pesquisa, edição e texto Carlos Alberto Figueiredo, Marcelo Campos Hazan, Paulo Castagna. Belo Horizonte: Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, 2003. n.1, p.51-147 (Acervo da Música Brasileira / Restauração e Difusão de Partituras, v.9)

15 *Memoria dos Escriptores na Arte da Muzica de que / temos noticia, filhos da Provincia de NS do Carmo da Antiga e Re-/gular obseruancia neste Reyno de Portugal*. f. 164r.

Hinos de música de estante a quatro vozes, o qual se acha no seu Convento de Lisboa. E no tempo em que se cantavam Vilancicos, muita quantidade deles compôs para as festas principais do ano."[16]

Foi devido à dificuldade de se estabelecer um conceito fixo e único de obra, de composição musical, que cheguei, em 1998, à formulação do conceito de *unidade musical permutável*, uma categoria arquivístico-musical (e, portanto, não documental) que não deixa de ser um nível de organização, mas não se apresenta de maneira mecânica e linear como os quatro níveis anteriormente descritos.

A *unidade musical permutável* (UMP) designa o conjunto de textos (e não, necessariamente, de *unidades funcionais* ou *seções*) que receberam uma composição autônoma e que pode ser associada a uma outra *unidade musical permutável*, mesmo que escrita por autor diferente. Esse tipo de unidade, portanto, é decorrente da atividade de compositores e copistas em uma determinada época e região, e não somente de particularidades dos textos religiosos, sendo exemplos as Lições das Matinas, os Hinos das Vésperas, as Turbas das Paixões, os Impropérios da Adoração da Cruz, os Tractos das Lições da Missa do Sábado Santo, etc.

A UMP, portanto, pode ser ora uma *unidade cerimonial*, ora uma *unidade funcional* e ora uma *seção*, sendo definida enquanto um nível transversal, que pode abarcar porções de níveis distintos. Além disso, essa categoria arquivístico-musical possui a importante característica de ser *permutável*, ou seja, contém em si a possibilidade de ser copiada ao lado de uma outra UMP em um mesmo manuscrito, para ser usada em uma mesma cerimônia, ainda que a música de ambas tenha sido escrita por autores diferentes. Esse é o caso, por exemplo, de algumas Missas de Domingo de Ramos, que normalmente possuem polifonia para o Intróito, para as partes corais do Ordinário (*Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus*, *Benedictus* e *Agnus Dei*), para o Tracto, para a Paixão (segundo São Mateus), para o Ofertório e para o Comúnio. Em determinados manuscritos pode-se encontrar justapostos um Ordinário e uma Paixão, mas em outros o mesmo Ordinário, porém com uma Paixão diferente. Permutas como essas são observadas também entre o Intróito e o Ordinário, entre o Intróito e a Paixão, etc., sendo ainda mais complexas em outros tipos de unidades cerimoniais, como as Matinas do Tríduo Pascal, ou a Missa e Vésperas do Sábado Santo.

Muitas vezes, obras diferentes escritas para os mesmos textos comportam-se de maneira diferente em relação às UMPs. Na Missa – para aproveitar as discussões anteriormente formuladas – existe música para todas as partes corais do Ordinário, que ora se comporta enquanto uma única composição e ora se comporta enquanto duas: do final do século XVIII ao final do século XIX era comum entre os copistas e mesmo entre os compositores, a divisão do Ordinário da Missa festiva em duas partes, agora denominadas Missa (com o *Kyrie* e o *Gloria*) e Credo (com o *Credo*, o *Sanctus*, o *Benedictus* e o *Agnus Dei*). Ernesto Vieira, que reconheceu esse fenômeno em 1899, informa que "*a parte musical que na missa*

16 NERY, Rui Vieira. *Para a história do barroco musical português* (o códice 8942 da B.N.L.). Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1980. p.61.

festiva ou solene se designa especialmente com o nome de Missa, compreende os Kyries *e a* Gloria" e que "*o* Credo *constitui a segunda parte da Missa festiva* [...]."[17] Por isso, é comum encontrar, em arquivos brasileiros, manuscritos contendo apenas o *Kyrie* e o *Gloria* (intitulados Missa) e manuscritos contendo apenas o *Credo* e unidades subseqüentes do Ordinário (intitulados Credo), além de manuscritos que contêm todas as unidades do Ordinário (intitulados Missa e Credo). Obviamente, a Missa e o Credo festivos eram permutáveis, ou seja, uma determinada Missa poderia ser combinada ora com um Credo e ora com outro. Já nas Missas feriais (destinadas à maior parte da Quaresma e do Advento), esse fenômeno não era comum, utilizando-se normalmente uma Missa que se comportava enquanto uma composição única.

Diante desses casos, em lugar de um genérico conceito de obra ou composição musical, geralmente claro (ou bem menos problemático) na música profana, a arquivologia musical requer um conceito diferente para a classificação da música religiosa, especialmente dos séculos XVIII e XIX, mostrando-se até aqui eficaz a categoria de unidade musical permutável. Tal conceito foi aplicado no Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo, no Grupo de Mogi das Cruzes, no Museu da Música de Mariana, no Arquivo Histórico Monsenhor Horta e em inúmeros documentos repertoriados em acervos brasileiros de manuscritos musicais, solucionando problemas que não puderam ser resolvidos apenas pela abordagem litúrgica ou pelo estudo dos documentos nos quais a música foi registrada.

Para analisar um exemplo mais concreto, tomemos o conjunto único do grupo n.253 do Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo,[18] cuja música é, afora pequenas variantes, idêntica a um conjunto sem código do arquivo da Orquestra Lira Sanjoanense (São João del Rei - MG),[19] obviamente copiado por outro copista, em outra época e em outro local. Como tais conjuntos são únicos em cada acervo, pode-se afirmar que são grupos constituídos por um único conjunto. Mas se conjuntos como esses aparecessem no mesmo fundo de um mesmo acervo, deveriam ser reunidos em um mesmo grupo, justamente por conterem as mesmas obras.

O quadro 1 apresenta o título ou *incipit* latino dos trechos musicais existentes nos três níveis de organização musical dos citados documentos nos arquivos de São Paulo e São João del Rei. Observe-se a existência de três unidades

17 Cf.: VIEIRA, Ernesto. *Diccionario musical*. op. cit., p. 348-349.

18 ACMSP P 253 - "*Suprano Tracto Primeiro*". Sem indicação de copista, sem local, [final do séc. XIX]: partes de SATB.

19 OLS, sem cód. - "*Soprano a 4 Vozes / dos / Tratos Paxaõ e Adoração / da Crus Prossição do Enterro / do Senhor / 17 / 1928 / Pertence a Hermenegildo Je de Sousa Trindade / Pr dadiva de Manoel Jose da Sa*". Cópia de Carlos Antônio da Silva, [São João del-Rei?, meados do séc. XIX]: partes de SATB. Este manuscrito está citado em: BARBOSA, Elmer Corrêa (org.). *O ciclo do ouro*. o tempo e a música do barroco católico; catálogo de um arquivo de microfilmes; elementos para uma história da arte no Brasil; Pesquisa de Elmer C. Corrêa Barbosa; acessoria no trabalho de campo Adhemar Campos Filho, Aluízio José Viegas; Catalogação das músicas do séc. XVIII Cleofe Person de Mattos. Rio de Janeiro: PUC, FUNARTE, XEROX, 1978. p. 271. A data "*17 / 1928*", nesse manuscrito, foi aplicada a lápis por um copista diferente de Carlos Antônio da Silva ou do proprietário Hermenegildo José de Sousa Trindade (1806-1887). Carlos Antônio da Silva é o mesmo nome de um músico que figura como copista de alguns manuscritos do Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo, copiados entre 1841 e 1864, não sendo claro, no momento, se correspondem à mesma pessoa.

cerimoniais com, respectivamente, três, duas e duas unidades funcionais. Cada uma dessas unidades funcionais, contudo, possui um número variável de seções.

Quadro 1. Unidades cerimoniais, unidades funcionais e seções de ACMSP 253 e de OLS, sem código.

Unidades cerimoniais	Unidades funcionais	Seções
Missa dos Pré-Santificados ou dos Catecúmenos	Primeiro Tracto	*Domine, audivi*
		V. *In medio duorum*
		V. *In eo, dum conturbata fuerit*
	Segundo Tracto	*Eripe me, Domine*
		V. *Qui cogitaverunt*
		V. *Acuerunt linguas suas*
	Paixão (Proêmio e Turbas)	*Passio... Joannem*
		1. *Jesum Nazarenum*
		2. *Jesum Nazarenum*
		3. *Numquid et tu* [...] *ejus es*
		4. *Si non esset hic*
		5. *Nobis non licet*
		6. *Non hunc*
		7. *Ave, Rex Judæorum*
		8. *Crucifige, crucifige eum*
		9. *Nos legem habemus*
		10. *Si hunc dimittis*
		11. *Tolle, tolle, crucifige eum*
		12. *Non habemus regem*
		13. *Noli scribere*
		14. *Non scindamus eam*
Adoração da Cruz	Invitatório e Impropérios	[*Ecce lignum crucis.*]. *Venite, adoremus*
		Popule meus
		Hagios o Theos
	Hino	*Crux fidelis*
		Nulla silva
		Dulce lignum
Procissão do Enterro	Primeira parte	*Heu! Heu! Domine!*
		Pupilli facti summus
		Cecidit corona
		Spiritus cordis nostri
		Defecit gaudium
	Segunda parte	[*Æstimatus sum*] *cum descendentibus*
		[*Sepulto Domino*] *Signatum est monumentum*
		[*In pace factus est*] *Locus ejus*
		[*In pace in idipsum*] *Dormiam et requiescam*
		[*Caro mea*] *Requiescet in spe*

O estudo dos dois documentos e de sua música, no contexto em que foram localizados, permitiu a identificação de nove UMPs em seu interior, número que obviamente não corresponde às três unidades cerimoniais, sete unidades funcionais e trinta e sete seções. Tais UMPs aparecem marcadas, no quadro 2, por linhas mais espessas, para facilitar sua visualização.

Quadro 2. Unidades cerimoniais, unidades funcionais e seções de ACMSP 253 e de OLS, sem código (as UMPs estão marcadas na terceira coluna pelas linhas mais espessas do quadro).

Unidades cerimoniais	Unidades funcionais	Seções
Missa dos Pré-Santificados ou dos Catecúmenos	Primeiro Tracto	*Domine, audivi*
		V. *In medio duorum*
		V. *In eo, dum conturbata fuerit*
	Segundo Tracto	*Eripe me, Domine*
		V. *Qui cogitaverunt*
		V. *Acuerunt linguas suas*
	Paixão (Proêmio e Turbas)	*Passio... Joannem*
		1. *Jesum Nazarenum*
		2. *Jesum Nazarenum*
		3. *Numquid et tu [...] ejus es*
		4. *Si non esset hic*
		5. *Nobis non licet*
		6. *Non hunc*
		7. *Ave, Rex Judæorum*
		8. *Crucifige, crucifige eum*
		9. *Nos legem habemus*
		10. *Si hunc dimittis*
		11. *Tolle, tolle, crucifige eum*
		12. *Non habemus regem*
		13. *Noli scribere*
		14. *Non scindamus eam*
Adoração da Cruz	Invitatório e Impropérios	*[Ecce lignum crucis.].Venite, adoremus*
		Popule meus
		Hagios o Theos
	Hino	*Crux fidelis*
		Nulla silva
		Dulce lignum
Procissão do Enterro	Primeira parte	*Heu! Heu! Domine!*
		Pupilli facti summus
		Cecidit corona
		Spiritus cordis nostri
		Defecit gaudium
	Segunda parte	*[Æstimatus sum] cum descendentibus*
		[Sepulto Domino] Signatum est monumentum
		[In pace factus est] Locus ejus
		[In pace in idipsum] Dormiam et requiescam
		[Caro mea] Requiescet in spe

O critério para a identificação da UMP é de origem dupla: litúrgico e musical. Inicialmente é necessário um conhecimento mínimo da estrutura, significado, convenções e origem dos textos da cerimônia à qual se refere a música, além da descrição de seus três níveis básicos de organização. Paralelamente, é necessário constatar se cada um dos trechos identificados aparece em outras cópias musicais, associados a músicas diferentes, ou seja, se os trechos em questão se permutam com outros, uma vez que esse é o fenômeno principal que define a UMP.

Assim, o isolamento da UMP é uma tarefa complexa, que requer uma reflexão grande caso a caso, aliada a um estudo do próprio acervo ao qual pertencem os manuscritos estudados e mesmo de vários acervos musicais. Isso significa que a UMP não é uma categoria fixa, porém depende de circunstâncias do meio em que a obra foi criada. Trata-se, portanto, de uma espécie de conceito ecológico-musical, se é que é possível tal neologismo: se o estudo dos três níveis básicos de organização musical (unidade cerimonial, unidade funcional e seção) pode ser comparado à anatomia, ou seja, ao estudo das estruturas internas dos seres vivos, a UMP somente pode ser comparada à ecologia, a ciência que estuda a relação entre os seres vivos e o meio ambiente. Ora, nada mais atual, interdisciplinar e brasileiro que o conceito ecológico-musical de UMP.

É certo que sua definição é muito trabalhosa, mas a quantidade de soluções oferecidas pelo conceito de UMP, dentro de uma concepção da música religiosa segundo níveis de organização, é extremamente vantajosa. Paralelamente, a evolução das pesquisas que já levaram em consideração esse conceito, especialmente pelos pesquisadores do projeto Acervo da Música Brasileira, vem estabelecendo configurações mais definidas para o repertório religioso brasileiro dos séculos XVIII e XIX, fazendo com que, em breve, seja bem mais simples identificar as UMPs em nossos acervos.

Minha opinião é que, na atividade de catalogação de acervos manuscritos, a solução mais adequada para o efetivo conhecimento de seu conteúdo é a catalogação separada de documentos e obras, estas últimas com base nas UMPs. Mas apesar desse conceito ter uma implicação principalmente arquivística, seu âmbito se estende também à área de edição, embora com um grau bem maior de flexibilidade.

Sabendo-se que as UMPs se articulam livremente nas cópias brasileiras dos séculos XVIII e XIX, nada impede de se destacar de um determinado grupo documental, as UMPs que se deseja editar, sem a obrigatoriedade de se editar toda a música contida no grupo. Bom exemplo é a música para a Semana Santa de Vicente Antônio Procópio, anteriormente mencionada. Desse manuscrito, o editor pode perfeitamente selecionar apenas as Matinas de Quinta-feira, a Missa e Vésperas do Sábado ou a Procissão do Enterro de Sexta-feira, como também pode editar toda a música do conjunto, em um único volume. Mas se o editor tem essa liberdade, isso somente é justificável, do ponto de vista metodológico, frente a uma consciência sobre os níveis de organização e sobre as UMPs identificadas, o que exige uma permanente abordagem interdisciplinar envolvendo música e liturgia (e um pouco de biologia...).

4. NÍVEIS DE ORGANIZAÇÃO E TIPOLOGIA

Existem certas unidades cerimoniais, cuja variabilidade na maneira com que a música é aplicada em seus textos gera uma tipologia distinta de obras, quanto à presença ou ausência de música polifônica em suas unidades funcionais ou mesmo em suas seções. Esse fenômeno é especialmente complexo na música litúrgica e paralitúrgica da Quaresma, período de quarenta e seis dias entre a Quarta-feira de Cinzas e o Domingo de Páscoa, que termina com a Semana Santa.

Entre as unidades cerimoniais particularmente afetadas por esse fenômeno, estão as Matinas do Tríduo Pascal, ou seja, aquelas cantadas na Quinta-feira, na Sexta-feira e no Sábado Santo. Nessas Matinas pode-se reconhecer pelo menos cinco níveis de organização distintos: unidade cerimonial, noturnos, partes, unidades funcionais e seções. As Matinas possuem três noturnos e a estrutura de cada um deles está representada no quadro 3.

Quadro 3. Estrutura dos noturnos das Matinas do Tríduo Pascal.

Partes	Unidades funcionais
Primeira parte (Salmodia)	1ª Antífona / 1º Salmo / 1ª Antífona
	2ª Antífona / 3º Salmo / 2ª Antífona
	3ª Antífona / 4º Salmo / 3ª Antífona
Segunda parte (Lições e Responsórios)	1ª Lição / 1º Responsório
	2ª Lição / 2º Responsório
	3ª Lição / 3º Responsório

Embora a maneira teoricamente correta de se numerar as Antífonas, Salmos, Lições e Responsórios seria reiniciar a numeração a cada Noturno, o costume, tanto nos livros litúrgicos como em muitas composições musicais, foi o de numerar as Lições e os Responsórios de forma contínua, como se pode observar nos quadros 4, 5 e 6, com o *incipit* de cada um dos textos cantados do Tríduo Pascal.

Quadro 4. *Incipit* dos textos tridentinos do primeiro Noturno das Matinas do Tríduo Pascal.

Unidade Funcional	Quinta-feira Santa	Sexta-feira Santa	Sábado Santo
Antífona I	*Zelus domus tuæ*	*Astiterunt reges terræ*	*In pace in iddipsum*
Salmo I	*Salvum me fac, Deus* (68)	*Quare fremuerunt* (2)	*Cum invocarem* (4)
Antífona I	*Zelus domus tuæ*	*Astiterunt reges terræ*	*In pace in iddipsum*
Antífona II	*Avertantur retrorsum*	*Diviserunt sibi vestimenta*	*Habitat in tabernaculo*
Salmo II	*Deus, in adjutorium* (69)	*Deus, Deus meus* (21)	*Domine, quis habitabit* (14)
Antífona II	*Avertantur retrorsum*	*Diviserunt sibi vestimenta*	*Habitat in tabernaculo*
Antífona III	*Deus meus, eripe me*	*Insurrexerunt in me*	*Caro mea requiescet*
Salmo III	*In te, Domine, speravi* (70)	*Dominus illuminatio* (26)	*Conserva me, Domine* (15)
Antífona III	*Deus meus, eripe me*	*Insurrexerunt in me*	*Caro mea requiescet*
Versículo	*Avertantur retrorsum*	*Diviserunt sibi vestimenta*	*In pace in idipsum*
Resposta	*Qui cogitant mihi mala*	*Et super vestem meam*	*Dormiam et requiescam*
Lição I	*Incipit Lamentatio Jeremiæ... Aleph. Quomodo*	*De Lamentatione Jeremiæ... Heth. Cogitavit*	*De Lamentatione Jeremiæ... Heth. Misericordiæ*
Responsório I	*In Monte Oliveti*	*Omnes amici mei*	*Sicut ovis ad occisionem*
Lição II	*Vau. Et egressus est*	*Lamed. Matribus suis*	*Quomodo obscuratum est*
Responsório II	*Tristis est anima mea*	*Velum templi scissum est*	*Jerusalem surge*
Lição III	*Jod. Manum suam misit*	*Aleph. Ego vir videns*	*Incipit Oratio Jeremiæ... Recordare, Domine*
Responsório III	*Ecce, vidimus eum*	*Vinea mea electa*	*Plange quasi virgo*

Quadro 5. *Incipit* dos textos tridentinos do segundo Noturno das Matinas do Tríduo Pascal.

Unidade Funcional	Quinta-feira Santa	Sexta-feira Santa	Sábado Santo
Antífona IV	*Liberavit Dominus*	*Vim faciebant*	*Elevamini portæ*
Salmo IV	*Deus judicium tuum* (71)	*Domine, ne in furore* (37)	*Domini est terra* (23)
Antífona IV	*Liberavit Dominus*	*Vim faciebant*	*Elevamini portæ*
Antífona V	*Cogitaverunt impii*	*Confundantur*	*Credo videre*
Salmo V	*Quam bonus Israël* (72)	*Expectans exspectavi* (39)	*Dominus iluminatio* (26)
Antífona V	*Cogitaverunt impii*	*Confundantur*	*Credo videre*
Antífona VI	*Exsurge, Domine*	*Alieni insurrexerunt in me*	*Domine, abstraxisti*
Salmo VI	*Ut quid, Deus* (73)	*Deus, in nomine tuo* (53)	*Exaltabo te, Domine* (29)
Antífona VI	*Exsurge, Domine*	*Alieni insurrexerunt in me*	*Domine, abstraxisti*
Versículo	*Deus meus, eripe me*	*Insurrexerunt in me*	*Tu autem, Domine*
Resposta	*Et de manu contra legem*	*Et mentita est iniquitas*	*Et resuscita me*
Lição IV	*Ex Tractatu Sancti Augustini... Exaudi, Deus*	*Ex Tractatu Sancti Augustini... Protexisti me*	*Ex Tractatu Sancti Augustini... Accedet homo*
Responsório IV	*Amicus meus osculi*	*Tamquam ad latronem*	*Recessit pastor noster*
Lição V	*Utinam ergo qui nos modo*	*Nostis, qui conventus erat*	*Quo perduxerunt illas*
Responsório V	*Judas mercator pessimus*	*Tenebræ factæ sunt*	*O vos omnes*
Lição VI	*Quoniam vidi iniquitatem*	*Exacuerunt tamquam*	*Posuerunt custodes milites*
Responsório VI	*Unus ex discipulis meis*	*Animam meam dilectam*	*Ecce, quomodo moritur*

Quadro 6. *Incipit* dos textos tridentinos do terceiro Noturno das Matinas do Tríduo Pascal.

Unidade Funcional	Quinta-feira Santa	Sexta-feira Santa	Sábado Santo
Antífona VII	*Dixi iniquis: Nolite loqui*	*Ab insurgentibus in me*	*Deus, adjuvat me*
Salmo VII	*Confitebimur Tibi* (74)	*Eripe me de inimicis* (58)	*Deus in nomine tuo* (53)
Antífona VII	*Dixi iniquis: Nolite loqui*	*Ab insurgentibus in me*	*Deus, adjuvat me*
Antífona VIII	*Terra tremuit et quievit*	*Longe fecisti notos meos*	*In pace factus est*
Salmo VIII	*Notus in Judæa Deus* (75)	*Domine, Deus salutis* (87)	*Notus in Judæa Deus* (75)
Antífona VIII	*Terra tremuit et quievit*	*Longe fecisti notos meos*	*In pace factus est*
Antífona IX	*In die tribulationis meæ*	*Captabunt in animam justi*	*Factus sum sicut homo*
Salmo IX	*Voce mea ad Dominum* (76)	*Deus ultionum* (93)	*Domine, Deus salutis* (87)
Antífona IX	*In die tribulationis meæ*	*Captabunt in animam justi*	*Factus sum sicut homo*
Versículo	*Exsurge, Domine*	*Locuti sunt adversum me*	*In pace factus est*
Resposta	*Et judica causam meam*	*Et sermonibus odii*	*Et in Sion habitatio ejus*
Lição VII	*De Epistola prima Beati Pauli... Hoc autem*	*De Epistola Beati Pauli... Festinemus ingredi*	*De Epistola Beati Pauli... Christus assistens Pontifex*
Responsório VII	*Eram quasi agnus*	*Tradiderunt me in manus*	*Astiterunt reges terræ*
Lição VIII	*Ego enim accepi a Domino*	*Adeamus ergo cum fiducia*	*Et ideo novi Testamenti*
Responsório VIII	*Una hora non potuisti*	*Jesum tradidit impius*	*Æstimatus sum*
Lição IX	*Itaque quicumque*	*Nec quisquam sumit*	*Lecto enim omni mandato*
Responsório IX	*Seniores populi consilium*	*Caligaverunt oculi mei*	*Sepulto Domino*

A análise das Matinas descritas em catálogos de acervos brasileiros de manuscritos musicais (incluindo catálogos de obras de alguns autores de música religiosa),[20] bem como o exame de espécimes de Matinas em acervos não catalogados permitiu o estabelecimento de cinco tipos básicos de Matinas, como se pode observar no quadro 7.

Quadro 7. Tipos de Matinas polifônicas para a Semana Santa, em catálogos brasileiros de manuscritos musicais.

Tipos
1 - Somente com a Primeira Antífona
2 - Com primeira Antífona, Lições (geralmente apenas I, VI e VII) e Responsórios
3 - Com primeira Antífona e Responsórios
4 - Somente com Responsórios (todos ou alguns)
5 - Somente com Lições (uma ou mais)

Nas Paixões das Missas de Domingo de Ramos e Sexta-feira Santa, o fenômeno é ainda mais complexo. Esse tipo de música possui textos que na Idade Média foram destinados a três tipos de cantores eclesiásticos: o Cronista, o Cristo e o Sinagoga (quadro 8). Com o advento das Paixões polifônicas, ao redor do século XVI, foram estabelecidas diferentes maneiras de se distribuir a polifonia para os textos que originalmente haviam sido destinados a cantores solistas. A partir da tipologia das Paixões portuguesas estabelecida pelo musicólogo lusitano José Maria Pedrosa Cardoso,[21] estudei o fenômeno em acervos paulistas e mineiros, chegando à formulação de cinco tipos, os dois últimos até agora descritos somente no Brasil (quadro 9).

Quadro 8. Cantores das Paixões monódicas.

Símbolo	Parte (cantor)	Personagens representados
C	**Cronista**	Evangelista (ou narrador)
†	**Cristo**	Jesus Cristo
S	**Sinagoga**	Personagens singulares (Pedro, Caifás, Ancila, Pilatos, etc.)
		Personagens coletivos ou *Turbas* (judeus, soldados, discípulos, etc.)

20 BARBOSA, Elmer Corrêa (org.). *O ciclo do ouro*. op. cit., 454 p.; MUSEU DA INCONFIDÊNCIA / OURO PRETO. *Acervo de manuscritos musicais*: Coleção Francisco Curt Lange: coordenação geral Régis Duprat; coordenação técnica Carlos Alberto Baltazar e Mary Ângela Biason. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 1991, 194 e 2002. 3v. (Coleção pesquisa Científica); NOGUEIRA, Lenita Waldige Mendes. *Museu Carlos Gomes: catálogo de manuscritos musicais*. São Paulo: Arte & Ciência, 1997. 415p.; MATTOS, Cleofe Person de. *Catálogo temático das obras do padre José Maurício Nunes Garcia*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1970. 413p.; DUPRAT, Régis. *Música na Sé de São Paulo colonial*. São Paulo: Paulus, 1995. 231p.; JUNQUEIRA GUIMARÃES, Maria Inês. L'Œuvre de Lobo de Mesquita Compositéur Brésilien (?1746-1805): contexte historique, analyse, discographie, catalogue thématique, restitution. Paris: Presses Universitaires du Septentrion, 1996. 659p.

21 CARDOSO, José Maria Pedrosa. O canto litúrgico da Paixão em Portugal nos séculos XVI e XVII: os Passionários polifónicos de Guimarães e Coimbra. Tese de Doutoramento. Coimbra: Faculdade de Letras, 1998. v.1, p.295.

Quadro 9. Tipos de Paixões polifônicas encontradas em acervos paulistas e mineiros de manuscritos musicais.

Categorias	Características
1. Proêmio	Polifonia somente no Proêmio
2. Turbas	Polifonia na fala dos personagens singulares do *Sinagoga*
3. Texto	Polifonia somente na parte do *Cronista*
4. Texto e Turbas	Polifonia no Proêmio, na parte do *Cronista* e na fala dos personagens singulares do *Sinagoga*
5. Ditos de Cristo e Turbas	Polifonia na parte do *Cristo* e na fala dos personagens singulares do *Sinagoga*

Tanto nas Matinas quanto nas Paixões, é visível a necessidade de utilização de um critério classificatório flexível, como a UMP. Nenhum dos tipos detectados apresenta música polifônica para todo o texto da unidade musical à qual se referem, e a permuta entre determinados trechos é flagrante nos acervos.

Finalmente, para ilustrar esse tipo de fenômeno, é interessante mencionar o caso da Procissão dos Passos da Quaresma. Nesse tipo de cerimônia, são cantados diversos Motetos ao ar livre, diante de pequenos oratórios denominados passos, e um último Moteto no interior de uma igreja. No Brasil são conhecidos onze textos diferentes para essa cerimônia, indicados em ordem alfabética no quadro 10.

A experiência no exame de dezenas de coletâneas de Motetos de Passos demonstra que não existiu, no Brasil, um número e uma ordem padronizada para os mesmos. Variaram, na grande maioria dos casos, de quatro a nove e sua seleção, até agora, parece quase aleatória. A permuta entre Motetos de uma fonte para outra foi intensa e também aparentemente aleatória: um Moteto com o mesmo texto e música às vezes é o primeiro em um determinado conjunto, o segundo em outro, o terceiro em mais outro, e assim por diante. Inúmeros conjuntos manuscritos com Motetos de Passos apresentam obras que não possuem necessariamente uma uniformidade estilística entre si e que provavelmente foram escritos por autores diferentes. Ora, como descrever enquanto única composição um conjunto de Motetos que aparenta terem sido escritos por pessoas diferentes?

Na maioria dos casos, cada Moteto de Passos apresenta-se como uma unidade musical permutável, porém existem exemplos nos quais todos os Motetos foram escritos pelo mesmo autor, apresentando uma clara uniformidade estilística. Nesse último caso, todo o conjunto de Motetos poderá ser classificado como uma única UMP, ou seja, como uma única composição.

Obviamente, ainda faltam trabalhos aprofundados sobre essa questão, mas justamente para permitir seu estudo, é interessante, em um catálogo de obras, abrir uma entrada para cada Moteto de Passos, de maneira que todos os *Angariaverunt*, por exemplo, apareçam lado a lado, mesmo que sejam a primeira, segunda, terceira ou quarta peça da coletânea.

Quadro 10. Motetos para a Procissão dos Passos da Quaresma, com indicação da origem bíblica e/ou litúrgica dos textos.

Textos	Origem
Angariaverunt Simonem Cyrenæum	▪ Evangelho segundo São Marcos, 15, 21 ▪ Paixão da Missa de Terça-feira Santa
Bajulans sibi Crucem	▪ Evangelho segundo São João, 19, 17/18 ▪ Paixão da Missa dos Pré-Santificados de Sexta-feira Santa
Exeamus ergo	▪ Epístola de São Paulo aos Hebreus, 13, 13
Domine Jesu	▪ ?[22]
Filiæ Jerusalem, nolite flere super me	▪ Evangelho segundo São Lucas, 23, 28 ▪ Paixão da Missa de Quarta-feira Santa
Jesus clamans voce magna	▪ Evangelho segundo São Lucas, 23, 46 ▪ Paixão da Missa de Quarta-feira Santa
O vos omnes, qui transitis per viam	▪ Lamentações de Jeremias, 1, 12 ▪ Lição III das Matinas de Quinta-feira Santa ▪ Verso do Responsório IX das Matinas de Sexta-feira Santa ▪ Responsório V das Matinas de Sábado Santo ▪ Antífona do Salmo 150, das Laudes do Sábado Santo
Pater mi, si possibile est	▪ Evangelho segundo São Mateus, 26, 39 ▪ Paixão da Missa de Domingo de Ramos
Pater, in manus tuas commendo	▪ Evangelho segundo São Lucas, 23, 46 ▪ Paixão da Missa de Quarta-feira Santa
Popule meus, quid feci tibi?	▪ Impropérios da Adoração da Cruz de Sexta-feira Santa
Tristis est anima mea	▪ Evangelho segundo São Mateus, 26, 38 ▪ Evangelho segundo São Marcos, 14, 34 ▪ Paixão da Missa de Domingo de Ramos ▪ Paixão da Missa de Terça-feira Santa

5. UNIDADES MUSICAIS PERMUTÁVEIS NA SEMANA SANTA

Definir as UMPs de forma genérica é bastante temeroso, pois para todos os casos pode haver exceções, uma vez que não é somente a liturgia que está em jogo, mas também questões importantes ligadas aos compositores, aos copistas e às convenções práticas de uma determinada época. Em minha tese fiz uma tentativa de identificação de UMPs na música para a Semana Santa encontrada em acervos paulistas e mineiros de manuscritos musicais, especialmente aquela composta em *estilo antigo*.[23] considerando-se que a Semana Santa é o período litúrgico que possui os problemas mais complexos em relação aos níveis de organização, vale a pena apresentar, nos quadros 11 a 14, as UMPs localizadas em obras destinadas ao Domingo de Ramos e ao Tríduo Pascal, para que tais informações orientem novas pesquisas sobre o assunto.

22 Este é o único texto empregado nessa cerimônia que não foi localizado na Bíblia ou nos livros litúrgicos, não tendo sido possível, até o momento, estabelecer sua origem.

23 CASTAGNA, Paulo. O *estilo antigo* na prática musical religiosa paulista e mineira dos séculos XVIII e XIX. op. cit., v.2.

Observe-se que, nesses quadros, estão relacionadas unidades cerimoniais tanto litúrgicas quanto paralitúrgicas, as últimas assinaladas com asterisco. A Procissão do Enterro de Sexta-feira Santa, embora assinalada com asterisco, pois seu texto não é encontrado em qualquer livro litúrgico tridentino, é uma cerimônica litúrgica do Rito Bracarense, difundida no Brasil desde o século XVI.[24] Nem todas unidades cerimoniais estão representadas com música em acervos brasileiros de manuscritos musicais, ou nem para todas foi possível identificar UMPs, razão de certos campos estarem vazios na coluna da direita desses quadros.

Quadro 11. Unidades cerimoniais e UMPs nos Ofícios de Domingo de Ramos (segundo Domingo da Paixão).

Unidades cerimoniais	UMPs localizadas
Matinas	
Laudes	
Prima	
Terça	
Sexta	
Nona	
Aspersão da Água Benta	Aspersão da Água Benta
Bênção dos Ramos	Bênção dos Ramos
Distribuição dos Ramos	Distribuição dos Ramos
Procissão dos Ramos	Procissão dos Ramos
Missa	Intróito
	Kyrie (Ordinário)
	Tracto
	Unidades da Paixão
	Ofertório
	Consagração do cálix
	Consagração da óstia
	Comúnio
Vésperas	
Completas	

24 Cf.: CASTAGNA, Paulo. A Procissão do Enterro: uma cerimônia pré-tridentina na América Portuguesa. In: JANCSÓ, Istán e KANTOR, Iris. *Festa: cultura e sociabilidade na América Portuguesa*. São Paulo: Hucitec, Editora da Universidade de São Paulo, Fapesp e Imprensa Oficial, 2001. v.2, p.827-856 (Coleção Estante USP - Brasil 500 Anos. v.3)

Quadro 12. Unidades cerimoniais e UMPs nos Ofícios de Quinta-feira Santa (da Ceia do Senhor).

Unidades cerimoniais	UMPs localizadas
Matinas	Primeira Antifona
	Lições
	Responsórios
Laudes	*Miserere* (Salmo 50)
	Antifonas do *Benedictus* e *Miserere*
	Benedictus (Cântico de Zacarias)
	Christus factus est (Antifona final)
Prima	
Tércia	
Sexta	
Nona	
Missa Comemorativa da Ceia do Senhor	*Kyrie* (Ordinário)
	Próprio
Bênção dos Santos Óleos	*O Redemptor... / Ut novetur...* (Hinos)
Procissão de transladação (ou reposição) do Santissimo Sacramento	*Pange lingua* (versos 1-4 do Hino)
	Tantum ergo (versos 5-6 do Hino)
Vésperas	
Desnudação dos altares	
Lava-pés (ou Mandato)	*Mandatum novum* (1ª Antifona)
	Domine, tu mihi (4ª Antifona)
Completas	
Procissão do Mandato (*)	*Miserere* (Versiculos do Salmo 50)

Quadro 13. Unidades cerimoniais e UMPs nos Ofícios de Sexta-feira Santa (ou da Paixão).

Unidades cerimoniais	UMPs localizadas
Matinas	Primeira Antifona
	Lições
	Responsórios
Laudes	*Miserere* (Salmo 50)
	Antifona do *Benedictus* e *Miserere*
	Benedictus (Cântico de Zacarias)
	Christus factus est (Antifona final)
Prima	
Terça	
Sexta	
Nona	
Missa dos Pré-Santificados ou dos Catecúmenos	*Domine audivi... Eripe me Domine...* (1º e 2º Tractos)
	Unidades da Paixão
Adoração da Cruz	*Venite adoremus* (Invitatório)
	Popule meus (Impropérios)
	Crux fidelis (Hino)
	Pange lingua (Hino à Santa Cruz)
Procissão ao Santissimo Sacramento	*Vexilla Regis* (Hino à Santa Cruz)
Vésperas	
Completas	
Procissão do Enterro (*)	*Heu! Heu! Domine!* (Estribilho)
	Versiculos da primeira parte
	Segunda parte

Quadro 14. Unidades cerimoniais e UMPs nos Ofícios de Sábado Santo (ou de Aleluia).

Unidades cerimoniais	UMPs localizadas
Matinas	Primeira Antífona
	Lições
	Responsórios
Laudes	*Miserere* (Salmo 50)
	Antífona do *Benedictus* e *Miserere*
	Benedictus (Cântico de Zacarias)
	Christus factus est (Antífona final)
Prima	
Terça	
Sexta	
Nona	
Procissão do Fogo Novo	
Bênção do Círio Pascal	
Lições da Vigília Pascal	*Cantemus Domino... / Vinea facta... / Attende cælum* (1ª, 2ª e 3ª Tractos)
Bênção da Água Batismal	*Sicut cervus desiderat* (4ª Tracto)
	Kyrie (Ladainha de Todos os Santos)
Missa da Vigília Pascal ("de Aleluia")	*Kyrie* (Ordinário)
	Alleluia (Proprio)
Vésperas	*Alleluia* (Vésperas)
Completas	

6. CONCLUSÃO

Após essa discussão é possível perceber que, na arquivologia musical, especialmente no que se refere à música religiosa, estamos trabalhando com conceitos cuja formulação foi realizada há décadas, sem que tenha havido suficiente reflexão sobre os mesmos, especialmente no Brasil. Ao decidir pela utilização de um determinado critério, o arquivista ou editor se depara com dois caminhos: 1) utilizar conceitos já formulados, aceitando suas limitações e, portanto, os problemas que porventura poderão gerar; 2) adaptar aos seus problemas conceitos já existentes, ou mesmo desenvolver novos conceitos.

O reconhecimento dos níveis de organização da música religiosa e, especialmente, das unidades musicais permutáveis, apresenta-se como uma real possibilidade de desenvolvimento metodológico, resultado da inconformidade com as limitações de uma terminologia obsoleta. Espera-se, assim, que, ao lado da assimilação da metodologia atual e internacional, haja igualmente uma reflexão sobre sua aplicabilidade no Brasil, para, sempre que possível, alavancar o desenvolvimento de novos métodos, bem como de novas visões e novas abordagens do patrimônio arquivístico-musical brasileiro.

Bibliografia

BARBOSA, Elmer Corrêa (org.). *O ciclo do ouro*. o tempo e a música do barroco católico; catálogo de um arquivo de microfilmes; elementos para uma história da arte no Brasil; Pesquisa de Elmer C. Corrêa Barbosa; acessoria no trabalho de campo Adhemar Campos Filho, Aluízio José Viegas; Catalogação das músicas do séc. XVIII Cleofe Person de Mattos. Rio de Janeiro: PUC, FUNARTE, XEROX, 1978. 454p.

CARDOSO, José Maria Pedrosa. O canto litúrgico da Paixão em Portugal nos séculos XVI e XVII: os Passionários polifónicos de Guimarães e Coimbra. Tese de Doutoramento. Coimbra: Faculdade de Letras, 1998. 2v.

CASTAGNA, Paulo (coord.). *Música fúnebre*; coordenação musicológica Paulo Castagna; coordenação editorial Carlos Alberto Figueiredo; coordenação da revisão Marcelo Campos Hazan; assessoria litúrgica Aluízio José Viegas; pesquisa, edição e texto Carlos Alberto Figueiredo, Marcelo Campos Hazan, Paulo Castagna. Belo Horizonte: Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, 2003. 272p. (Acervo da Música Brasileira / Restauração e Difusão de Partituras, v.9)

CASTAGNA, Paulo. Uma análise codicológica do Grupo de Mogi das Cruzes. IV ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA, Juiz de Fora, 21-23 de julho de 2000. *Anais*. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música; Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2002. p.21-71.

__________. Cantochão e liturgia: implicações na pesquisa da música católica latino-americana (séculos XVI-XX). IV SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, Curitiba, 20-23 jan. 2000. *Anais*. Curitiba, Fundação Cultural de Curitiba, 2001. p.199-222.

__________. O *estilo antigo* na prática musical religiosa paulista e mineira dos séculos XVIII e XIX. Tese (doutorado). São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, 2000. 3v.

__________. A Procissão do Enterro: uma cerimônia pré-tridentina na América Portuguesa. In: JANCSÓ, Istán e KANTOR, Iris. *Festa: cultura e sociabilidade na América Portuguesa*. São Paulo: Hucitec, Editora da Universidade de São Paulo, Fapesp e Imprensa Oficial, 2001. v.2, p.827-856 (Coleção Estante USP - Brasil 500 Anos. v.3)

__________. Reflexões metodológicas sobre a catalogação de música religiosa dos séculos XVIII e XIX em acervos brasileiros de manuscritos musicais. III SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, Curitiba, 21-24 jan.1999. *Anais*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2000. p.139-165.

COTTA, André Guerra. O tratamento da informação em acervos de manuscritos musicais brasileiros. Dissertação (Mestrado). Belo Horizonte: Escola de Biblioteconomia da Universidade Federal de Minas Gerais, 2000. 284p.

DUPRAT, Régis. *Música na Sé de São Paulo colonial*. São Paulo: Paulus, 1995. 231p.

ISAACS, Alan e MARTIN, Elisabeth. *Dicionário de música Zahar*: editoria Luiz Paulo Horta. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1985. 424p.

JUNQUEIRA GUIMARÃES, Maria Inês. L'Œuvre de Lobo de Mesquita Compositéur Brésilien (?1746-1805): contexte historique, analyse, discographie, catalogue thématique, restitution. Paris: Presses Universitaires du Septentrion, 1996. 659p.

MATTOS, Cleofe Person de. *Catálogo temático das obras do padre José Maurício Nunes Garcia*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1970. 413p.

MUSEU DA INCONFIDÊNCIA / OURO PRETO. *Acervo de manuscritos musicais*: Coleção Francisco Curt Lange: coordenação geral Régis Duprat; coordenação técnica Carlos Alberto Baltazar e Mary Ângela Biason. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 1991, 194 e 2002. 3v. (Coleção pesquisa Científica)

NERY, Ruy Vieira. *Para a história do barroco musical português* (o códice 8942 da B.N.L.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1980. 97p.

NOGUEIRA, Lenita Waldige Mendes. *Museu Carlos Gomes: catálogo de manuscritos musicais*. São Paulo: Arte & Ciência, 1997. 415p.

OLIVEIRA, D. Oscar de. Padre João de Deus, preclaro musicógrafo mineiro: 1794-1832. O *Arquidiocesano*, Mariana, ano 28, n.1.412, p.1, 12 out. 1986

PASTORAL Collectiva dos Senhores Arcebispos e Bispos das Provincias Ecclesiasticas de S. Sebastião do Rio de Janeiro, Marianna, S. Paulo, Cuyabá e Porto Alegre communicado ao clero e aos fieis o resultado na cidade de S. Paulo de 25 de setembro a 10 de outubro de 1910. Rio de Janeiro: Typographia Leuzinger, 1911. 767p.

PIMENTA, Olympio. Recordação do passado - 1794 a 1832: o Maestro Padre João de Deus. *Boletim Eclesiástico*, Mariana, ano 10, n.5, p.110-113, mai. 1911.

TRINDADE, Côn. Raimundo. *Archidiocese de Marianna*: subsidios para a sua historia. 2. ed. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1953-1955. 2v.

VIEIRA, Ernesto. *Diccionario musical*; contendo Todos os termos technicos, com a etymologia da maior parte d'elles, grande copia de vocabulos e locuções italianas, francezas, allemãs, latinas e gregas relativas à Arte Musical; noticias technicas e historicas sobre o cantochão e sobre a Arte antiga; nomenclatura de todos os instrumentos antigos e modernos, com a descripção desenvolvida dos mais notaveis e em especial d'aquelles que são actualmente empregados pela arte europea; referencias frequentes, criticas e historicas, ao emprego do vocabulo musical da lingua portugueza; ornado com gravuras e exemplos de musica por Ernesto Vieira. 2 ed, Lisboa: Typ. Lallemant, 1899. 11p., 1f. inum, 551p., 1p. inum.

Descrição e Recuperação de Fontes para a Pesquisa Musicológica no Brasil

André Guerra COTTA*

RESUMO. Partindo de alguns conceitos básicos das áreas de musicologia, ciência da informação e arquivologia, o autor discute aspectos técnicos e políticos envolvidos nos trabalhos de descrição e de recuperação, através de instrumentos de busca, das fontes primárias relevantes para a pesquisa musicológica no Brasil, procurando, a partir deles, soluções viáveis para alguns dos problemas levantados.

1. INTRODUÇÃO

O título deste evento – I Colóquio Brasileiro de Arquivologia e Edição Musical – traz uma associação que ainda pode parecer inusitada para alguns, sobretudo para aqueles profissionais da área de arquivologia que trabalham com uma concepção muito rígida deste campo de conhecimento e de técnicas, para a qual o objeto da teoria e das técnicas arquivísticas restringe-se à documentação administrativa. De fato, a documentação tradicionalmente estudada e tratada pelos arquivistas é sobretudo a documentação administrativa institucional, principalmente aquela proveniente de instituições públicas. Entretanto, a existência de articulações entre teoria e técnicas arquivísticas e a atividade musical – a de edição musical, inclusive – vem se tornando cada vez mais evidente para aqueles que atuam na área de musicologia – marcadamente na área de musicologia histórica – e sobretudo para os profissionais envolvidos com o tratamento de acervos de manuscritos musicais, pois o tratamento técnico de acervos desta natureza é uma tarefa complexa, que exige conhecimentos específicos de música e pode exigir um trabalho interdisciplinar envolvendo áreas de conhecimento afins, tais como musicologia, arquivologia, paleografia, história, informática e alguns ramos da ciência da informação.

Exatamente pela particularidade das relações entre arquivologia e música, assim como pela feliz possibilidade deste evento específico sobre o tema, parece oportuno falar inicialmente de alguns conceitos que mostram-se especialmente importantes para entender essas relações.[1] Antes, porém, cabe uma breve advertência sobre o trabalho com conceitos em um diálogo interdisciplinar. Gernot WERSIG (1993), um dos teóricos mais prolíficos da *ciência da informação*, cunhou a expressão *interconceitos*, que assim define:

> *"These are concepts which sometimes have been tackled by traditional disciplines, in each case a very restricted viewpoint, but outside the respective*

* Coordenador técnico do Acervo Curt Lange da UFMG. Coordenador da Área de Reorganização e Catalogação do Acervo do Museu da Música de Mariana, pelo Projeto Acervo da Música Brasileira - Restauração e Difusão de Partituras (Fundarq / Petrobrás / Santa Rosa Bureau Cultural).

1 Desde já peço desculpas ao leitor pela necessária redundância em relação a trabalhos que publiquei recentemente abordando estes conceitos, apresentados em eventos acadêmicos de caráter mais geral. Em linhas gerais, este trabalho traz muitas das considerações feitas em minha dissertação de mestrado (COTTA, 2000), à qual remetemos o leitor interessado em aprofundar a leitura.

> *discipline they are used as common concepts, not being questioned because they seem to be so familiar that we think everybody will understand them. (...) they interrelate a set of traditional disciplines without being understood transdisciplinarly.*" (WERSIG, 1993: 237).[2]

Ora, a *transdisciplinaridade* implica na compreensão dos conceitos com os quais se opera desde seu contexto teórico original, sem perder sua significação particular e específica, para poder utilizá-los em continuidade com outras áreas de conhecimento. Não significa simplesmente "trazer de uma outra área" um dado conceito, mas compreender como as diversas áreas de produção de conhecimento se inter-relacionam, ou melhor, se transpõem. No caso do *interconceito*, perde-se a possibilidade de trabalho transdisciplinar, pois utiliza-se muito limitadamente e fora de seu contexto teórico um conceito que, por isso mesmo, acaba perdendo sua força e sua aplicabilidade originais.

2. DOCUMENTO

Gostaria, portanto, de rever rapidamente alguns conceitos originários da arquivologia, conceitos importantes para o esclarecimento das articulações possíveis entre este campo de conhecimento e a música. Em primeiro lugar, é preciso observar que a noção tradicional de documento, um dos pilares conceituais da arquivística, foi bastante ampliada, de maneira que, para a arquivologia atual:

> "*documento é qualquer elemento gráfico, iconográfico, plástico ou fônico pelo qual o homem se expressa. É o livro, o artigo (...), a tela, a escultura, (...) o filme, o disco, a fita magnética (...), enfim, tudo o que seja produzido por razões funcionais, jurídicas, científicas, técnicas, culturais ou artísticas pela atividade humana*" (BELLOTTO:1991, 14).

Esta definição é sem dúvida bastante genérica e certamente engloba os manuscritos musicais, uma vez que eles são *elementos gráficos*, *produzidos por uma atividade humana*, a música, por *razões funcionais* (especialmente ligadas, no caso da grande maioria dos manuscritos musicais aos quais tem se dedicado a musicologia histórica brasileira, à religião católica e às estruturas sócio-políticas coloniais e imperiais), *técnicas* (num sentido particular da prática musical), *culturais* e, naturalmente, *artísticas*.

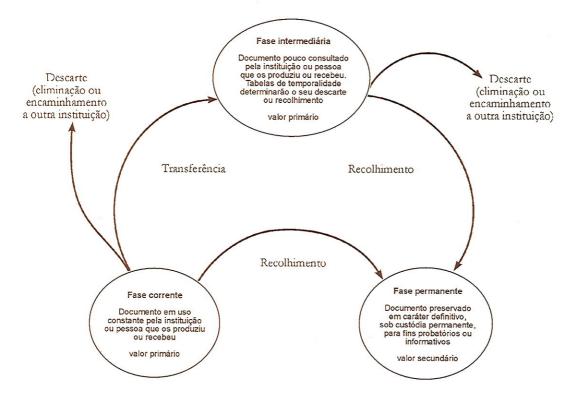
3. CICLO VITAL DOS DOCUMENTOS

Para entender mais profundamente o conceito de documento no âmbito da teoria arquivística é preciso compreender um outro conceito, o de *ciclo vital*

2 "*Estes são conceitos que foram algumas vezes trabalhados em disciplinas tradicionais, tendo em cada caso um ponto de vista muito restrito, mas fora da respectiva disciplina são usados como conceitos comuns, não sendo questionados porque parecem ser tão familiares que pensamos que todo mundo os entenderá [...] eles relacionam um conjunto de disciplinas tradicionais sem serem entendidos transdiciplinarmente*" (tradução nossa).

dos documentos, segundo o qual todo documento tem, à semelhança dos organismos vivos, um ciclo de vida constituído pelas seguintes fases:

a) fase corrente – durante a qual a atividade a que se liga o documento e em função da qual é criado está em andamento, isto é, o documento está em pleno uso funcional;
b) fase intermediária – quando, em função de prazos legais ou de outros aspectos referentes à atividade a que se relaciona, o documento, embora menos utilizado, é mantido em arquivo centralizador e submetido a uma tabela de temporalidade que determinará o seu descarte ou recolhimento a um arquivo permanente;
c) fase permanente – na qual, estando a atividade concluída e os prazos legais já cumpridos, fica o valor informativo e probatório do documento, que é recolhido a um local de preservação, o arquivo permanente (cf. BELLOTTO, 1991: 05-06.).

Figura 1. Ciclo vital dos documentos.

Diferentes elementos determinarão o prazo de *uso funcional* de um dado manuscrito musical, tais como o sistema de notação utilizado, as qualidades estilísticas da obra, sua função religiosa ou política, transformações no efetivo instrumental, etc. A própria busca de renovação do repertório musical faz com que, à medida que se substituam os gêneros e as preferências, acumulem-se os manuscritos (e também impressos, principalmente a partir de meados do século XIX) que registram obras não mais utilizadas. Portanto, pode-se verificar claramente a ocorrência de um *ciclo vital* nos manuscritos musicais nos arquivos de corporações musicais, assim como nos arquivos pessoais.

Por outro lado, pode-se dizer que geralmente não existe, no caso dos arquivos de manuscritos musicais, um tratamento rigoroso no que diz respeito às idades intermediária e permanente de seu ciclo de vida. Passado o período de uso corrente, a organização desse material raramente é criteriosa, de maneira que freqüentemente formam-se, pela falta de tratamento adequado, os chamados "arquivos mortos". Além disso, pela falta de um tal tratamento e pelo desconhecimento (a começar pelos próprios detentores) do seu valor, perde-se documentação musical preciosa, com imenso potencial informativo, o que, como se sabe, ocorre freqüentemente. É o que Bellotto chama de *descarte selvagem*: arquivos inteiros destruídos, sem critério nenhum.

4. VALORES PRIMÁRIO E SECUNDÁRIO

Subjacentes à idéia de ciclo vital dos documentos estão, na arquivística, os conceitos de valor primário e valor secundário. Na definição de Theodore SCHELLENBERG (1959, apud BELLOTTO, 1991: 7), o famoso arquivista norte-americano: "*Chama-se primário o valor que o documento apresenta para consecução dos fins explícitos a que se propõem. Secundários são os que, embora já implícitos no tempo que são gerados os documentos, avultam com o correr dos anos*".

Enquanto o *valor primário* de um documento refere-se à razão primeira de sua criação, o *valor secundário* refere-se à sua utilização para outros fins que não aqueles para os quais os documentos foram criados. Embora já não seja necessário para a atividade em função da qual foi criado, o documento continua tendo valor *probatório*, isto é, no sentido de comprovar juridicamente algum fato ou direito, ou *informativo*, quando contém informações importantes para o estudo e a pesquisa. O valor secundário do documento, como observa BELLOTTO (1991: 108), eqüivale à abertura de uma "*potencialidade informacional infinitamente mais ampla do que a estrita razão funcional de sua geração.*"

Podemos dizer que o valor primário de um manuscrito musical é utilitário, prático, pois é basicamente ligado à função de suporte para a execução musical. É interessante observar que, num certo sentido, esse valor primário dos manuscritos musicais não tem, por assim dizer, um prazo de vigência – manuscritos musicais são, em relação à atividade-fim para a qual foram produzidos, sempre documentos correntes em potencial. Mas existem outras variáveis a serem consideradas. No caso dos manuscritos musicais brasileiros, a imensa maioria dos documentos refere-se à música sacra, e nesse caso estaremos lidando com uma *função religiosa*, seja ela litúrgica ou paralitúrgica (como no caso das festividades religiosas de origem laica). No caso das marchas e dobrados, tão comuns nas bandas de música, existem funções *cívicas*, ligadas à vida das comunidades, que também têm importância na produção e utilização dessa música e devem, portanto, ser levadas em conta pelo arquivista na avaliação. Mas o fato é que, por processos complexos, nos quais diversas razões culturais, estéticas e inclusive materiais encontram-se presentes, as obras musicais caem em desuso e dão lugar a outras, como já foi dito. É nesse momento que manuscritos musicais deixam de ter um uso corrente – mas o seu valor primário continua existindo, potencialmente.

Se, como foi dito, o valor primário dos manuscritos musicais – no sentido específico de suporte à atividade musical – nunca se perde, não têm um prazo de vigência, por outro lado, praticamente não há manuscrito musical que possa ser considerado sem valor histórico ou informativo, de maneira que, pela simples unicidade, quase todo manuscrito musical possui um valor permanente, não importando aí o valor estético da obra, a idade do documento, a qualidade do trabalho do copista, etc. O *valor secundário* de manuscritos musicais é, em primeiro lugar, o de pesquisa musicológica, atividade que pode explorar toda a potencialidade informacional da documentação e retorná-la para a comunidade, sob formas diversas como produção teórica, execução musical, etc. Aqui, a execução musical toma um caráter de valor secundário e, nesse caso, estamos lidando com uma linha muito tênue que separa a execução musical da pesquisa musicológica. Não se trata somente de utilizar os manuscritos para o fim com que foram criados – simplesmente tocar a música que registram – mas de fazer sua re-leitura em um outro contexto e com uma nova função. A utilização artística da música sacra, por exemplo, que pode variar entre a chamada *interpretação de época* e a simples re-interpretação de repertório musical de valor histórico, coexiste com outras possibilidades de produção acadêmica como a edição musicológica, investigações na área de história da música, etc.

5. ARQUIVO OU FUNDO ARQUIVÍSTICO

É no percurso do ciclo vital dos documentos que se dá o processo de acumulação característico dos arquivos, cujo resultado é o *fundo arquivístico*. Heloísa BELLOTTO (1991), a partir do confronto de várias definições, afirma que a noção de *fundo* está ligada à própria instituição ou pessoa que gerou os documentos e que o fator norteador para a constituição de um fundo é a *origem do documento*. Por isso a preocupação com uma utilização interconceitual, pois a *acumulação*, enquanto conceito arquivístico, inclui a noção de uma *organicidade interna* do conjunto documental, de maneira que aquilo que o documento representa no momento de sua criação, a razão pela qual foi criado, sua função na entidade e na atividade a que se liga estão expressos no próprio processo de acumulação. Assim, "*os documentos pertencentes a um determinado fundo guardam relações orgânicas entre si, constituindo uma unidade distinta (...), não podendo seus componentes serem separados de modo a constituir outros grupamentos aleatoriamente*" (BELLOTTO, 1991: 80-81).

O princípio de *respeito aos fundos arquivísticos* constitui um dos pilares da arquivologia, consistindo fundamentalmente em deixar agrupados os arquivos provenientes de uma pessoa física ou jurídica, respeitando a ordem estrita em que os documentos vieram, sem misturá-los a outros documentos, de origem diferente. A partir dele, pode-se compreender melhor a definição de *arquivo permanente* proposta por Schellenberg:

> "*os documentos de qualquer instituição pública ou privada que hajam sido considerados de valor, merecendo preservação permanente para fins de referência*

ou de pesquisa e que hajam sido depositados ou selecionados para depósito, num arquivo de custódia permanente. As características essenciais dos arquivos relacionam-se, pois, com as razões pelas quais vieram a existir e com as razões pelas quais foram preservados." (SCHELLENBERG, 1974: 19)

Embora a definição acima mencione apenas os documentos provenientes de instituições, à maneira tradicional, os arquivos pessoais também podem ser considerados de valor permanente. No caso da música, podemos citar dois exemplos: o Fundo Glenn Gould, na Biblioteca Nacional do Canadá (cf. BARRIAULT & JEAN, 1996) e o Acervo Curt Lange, na Universidade Federal de Minas Gerais (TUGNY, 2002). São fundos documentais de proveniência definida, cujos documentos - de tipologia bastante variada - foram produzidos ou acumulados pelos seus titulares, em função das atividades que exerceram.

6. COLEÇÃO

Diferentemente, o conceito de coleção refere-se a uma reunião intencional, factícia, consciente, de documentos de origens diversas, com o fim explícito de reuni-los, sem a observância do princípio de respeito aos fundos, sem a preservação, portanto, das relações orgânicas que cada documento teve com o fundo no qual se originou. Por uma característica intrínseca de seus documentos, a organicidade, um arquivo não é uma coleção, ou seja, não é um simples conjunto de documentos reunidos sob um determinado critério científico ou artístico.

O que diferencia, por exemplo, uma biblioteca de um arquivo é justamente o fato de que a biblioteca abriga coleções cujos elementos são reunidos artificialmente, selecionados para a aquisição segundo critérios arbitrados, enquanto o arquivo se constitui de elementos originários de um processo orgânico de produção e acumulação.[3] O gesto de colecionar manuscritos musicais - que infelizmente foi tido como modelo de comportamento durante muito tempo, gerando uma prática que vendo sendo denominada *colecionismo* – eqüivale a dispersar elementos de um todo, peças retiradas de seu conjunto orgânico, eqüivale a fragmentar arquivos. Este é um dos aspectos mais prejudiciais do colecionismo: seleciona-se entre os documentos de um determinado fundo aqueles documentos que tem valor segundo os critérios do colecionador, que serão preservados na coleção, mas ao mesmo tempo descarta-se o que está fora destes critérios, contribuindo para a dispersão ou destruição do acervo.[4]

O arquivista francês Michel DUCHEIN (1986), ao criticar os sistemas ideológicos de classificação desenvolvidos pelos arquivistas do princípio do século

3 Daí uma grande diferença: se as bibliotecas são comumente organizadas através de sistemas gerais de classificação do conhecimento (Dewey, CDU, etc.), isso seria impensável para o tratamento de arquivos, pois a sua organização será melhor e mais útil quando realizada a partir da história da instituição ou da biografia do indivíduo. Existem, entretanto, exceções em que uma classificação abstrata pode ajudar.

4 A palavra acervo, utilizada em arquivologia para referir-se à totalidade dos documentos custodiados por uma instituição (cf. ARQUIVO NACIONAL, 1996: 25), é, pode-se dizer, um termo neutro, que ora aparece designando arquivos, ora designando coleções, ao sabor do jogo interconceitual. Contrariamente, é importante observar a precisão com que os conceitos de arquivo e coleção são empregados na arquivologia. Essa precisão reflete-se, sobretudo, no tratamento técnico.

XIX (que, segundo ele, não observavam a proveniência dos documentos, isto é, retiravam os documentos de seus conjuntos originais sem a consciência de que estavam rompendo as relações orgânicas) fez uma analogia entre estes e os trabalhos arqueológicos que não tiveram a preocupação de respeitar o contexto das descobertas, tratando-as como peças de coleção, tal como no caso dos monumentos e objetos encontrados nas escavações no Egito. Elio LODOLINI, também utilizando a arqueologia como referência, diz o seguinte:

> *"The individual documents can tell us very little – if not even deceive us – while, once the fonds which originally connected the document is reconstructed, from them we get a perfect and complete view of the world, period, events, to which the documents are bound. Exactly the same happens in the archaeological field, as, for instance, in the case of many stones casually found or removed from their place. They are nothing other than stones, with very little interest or value. But, if these stones are left where they originally were, or if their original position can be reconstructed, we do not any more have a heap of stones but the foundations of a temple, arena, or town. The stones provides us with direct and immediate evidence of a civilization, tells us of their history, and evoke the organization and life of a population."* (LODOLINI, 1989 apud MACNEIL, 1996: 244-245).[5]

7. ARRANJO

Compreendidos os conceitos expostos até agora, pode-se então entender o conceito arquivístico de *arranjo*: uma operação ao mesmo tempo física e intelectual, que consiste no estabelecimento de uma disposição física dos manuscritos musicais segundo uma ordem sistematicamente desenhada, que venha a refletir o processo de sua acumulação (levando em conta dados essenciais como a *proveniência* do acervo e a história do organismo ou indivíduo que o acumulou) ou, quando isso não é possível, uma ordem lógica apropriada. Se há uma ordem original que faça sentido, ela deve ser, na medida do possível, preservada. Nos casos em que se lida com manuscritos de origens diferentes, a principal orientação é não misturá-los, não dispersar documentos de uma mesma origem (isto é, um indivíduo ou instituição), por que isso tornaria impossível distingui-los de acordo com a sua *proveniência*.

Neste sentido, é importante observar a diferença radical que existe entre o tratamento técnico de uma coleção de manuscritos musicais e de um arquivo de uma instituição musical (que contém inclusive outros documentos além dos

5 *"Os documentos isolados podem nos falar muito pouco – senão até mesmo nos enganar – enquanto que, uma vez que o fundo que originalmente conectou os documentos seja reconstruído, a partir dele nós obtemos uma visão perfeita e completa do mundo, do período, dos eventos em função dos quais os documentos estão ligados. Exatamente o mesmo acontece no campo arqueológico, como, por exemplo, no caso de muitas pedras casualmente encontradas ou removidas do seu lugar. Elas não são nada mais que pedras, com muito pouco interesse ou valor. Mas, se estas pedras permanecem onde estavam originalmente ou se sua posição original pode ser reconstruída, não temos mais um monte de pedras, mas sim as fundações de um templo, de uma arena ou cidade. As pedras nos fornecem evidências diretas e imediatas de uma civilização, nos falam de sua história e evocam a organização e a vida de uma população."* (Tradução nossa).

manuscritos musicais). No primeiro caso, não há acumulação, mas sim reunião factícia, arbitrária, seletiva. No segundo, há uma relação orgânica – histórica, por assim dizer – entre os documentos, que se reflete inclusive na sua disposição física, de maneira que cada fundo arquivístico terá uma disposição física única, própria, fruto da sua própria história, do processo de produção, recepção e acumulação dos documentos.

8. DESCRIÇÃO

Assim chegamos, finalmente, à atividade de *descrição*, que depende profundamente dos conceitos acima delineados. O trabalho de descrição consiste na elaboração de uma representação cuidadosa das unidades documentais de um acervo, por meio da extração, análise e organização de toda informação que sirva para identificá-las, assim como para identificar o acervo como um todo, explicitando o seu conteúdo e o contexto em que foi produzido/acumulado. É o processo de registrar os diversos elementos informacionais que permitirão um controle eficiente dos documentos que constituem o acervo e, ao mesmo tempo, a sua plena acessibilidade e o intercâmbio de informação sobre eles. Permitirão também ao pesquisador um conhecimento prévio das fontes, de modo que possa localizar com precisão documento necessário antes mesmo de visitar pessoalmente o arquivo.

A descrição é um trabalho lento e bastante complexo, que destina-se a quem busca os *valores secundários* do documento, difundindo o conteúdo dos arquivos através dos chamados *instrumentos de pesquisa* ou *instrumentos de busca*. Existem, desde meados do século vinte, iniciativas de âmbito internacional que buscam uma padronização de terminologias e procedimentos, seja no tratamento de documentos arquivísticos em geral – como a *Norma geral internacional de descrição arquivística, ISAD(G)* adotada pelo Conselho Internacional de Arquivos – e também normas internacionais específicas para a descrição de manuscritos musicais – como as *Rules for cataloging music manuscripts*, publicadas pela *International Association of Music Libraries* (GÖLLNER, 1975), e as *Normas internacionales para la catalogación de fuentes musicales históricas*, versão espanhola das normas do *Répertoire Internationale des Sources Musicales* (RISM, 1996).

Pode-se dizer, de maneira sintética, que as normas descritivas existem numa gradação desde a mais ampla, englobando todo um arquivo, até as descrições unitárias, que aplicam-se a cada documento de um fundo. Assim como as normas descritivas, existem instrumentos desde os busca mais amplos e gerais, englobando todo um arquivo, até os mais específicos, que aplicam-se a cada unidade documental ou mesmo a um único documento. O quadro 1 traz uma síntese comparativa entre o tipos tradicionais de instrumentos de busca.

Quadro 1. Quadro Comparativo entre Instrumentos de Busca. Fonte: BELLOTTO, 1991: 108-140.

<table>
<tr><th>Tipo</th><th>Finalidade / Público-alvo</th><th colspan="2">Conteúdo descrito</th></tr>
<tr><td>GUIAS</td><td>Mais amplo e geral, descreve todo um arquivo, sendo voltado para o público em geral, não-especializado.</td><td colspan="2">Localização, fundos, serviços, preços, exigências e condições para consulta, eventos culturais, instrumentos de busca já disponibilizados.</td></tr>
<tr><td rowspan="2">INVENTÁRIOS</td><td rowspan="2">Descreve o fundo (ou os fundos) de um arquivo como um todo, de maneira que o pesquisador possa saber da existência de um documento antes de visitar pessoalmente o arquivo. Trata-se de instrumento de um certo grau de especialização.</td><td colspan="2">Todos os documentos de um fundo, sem seleção, descritos segundo a ordem de arranjo do fundo.</td></tr>
<tr><td>Inventário sumário: descreve séries de documentos</td><td>Inventário analitico: descreve documento por documento</td></tr>
<tr><td rowspan="2">CATÁLOGOS</td><td rowspan="2">Descreve o fundo (ou os fundos) de um arquivo como um todo, de maneira que o pesquisador possa saber da existência de um documento antes de visitar pessoalmente o arquivo. Trata-se, igualmente, de instrumento de um certo grau de especialização.</td><td colspan="2">Todos os documentos de um fundo, sem seleção, descritos segundo uma ordem temática, onomástica, cronológica, etc.</td></tr>
<tr><td>Catálogo sumário: descreve séries de documentos</td><td>Catálogo analitico: descreve documento por documento</td></tr>
<tr><td>REPERTÓRIOS</td><td>Referem-se a vários fundos de diversos arquivos, com alto grau de especialização.</td><td colspan="2">Os documentos de diversos fundos sobre um tema especifico, (selecionados, portanto).</td></tr>
<tr><td rowspan="2">ÍNDICES</td><td rowspan="2">Também referem-se a um ou mais fundos de um ou mais arquivos, com alto grau de especialização.</td><td colspan="2">Listagens de nomes de pessoas presentes nos documentos por numeração, código, ordem onomástica, etc.</td></tr>
<tr><td>Parte de outro instrumento de busca: refere-se aos verbetes presentes no instrumento</td><td>Índice "com personalidade própria": refere-se diretamente à unidade arquivistica</td></tr>
<tr><td>EDIÇÃO DE FONTES</td><td>Refere-se a uma unidade documental, instrumento altamente especializado.</td><td colspan="2">Edição fac-similar de documento muito consultado.</td></tr>
</table>

Embora estes instrumentos de busca tradicionais sejam extremamente úteis e continuem a ocupar um lugar de excelência no plano dos serviços que as instituições custodiadoras podem oferecer, o fato é que as tecnologias digitais vem trazendo a possibilidade de trabalho com bancos de dados, instrumentos que tem uma maleabilidade incomparável aos tradicionais instrumentos impressos.

Contudo, a questão da padronização dos elementos descritivos é um problema em qualquer meio, e sobretudo no meio digital, devido à possibilidade de intercâmbio de dados entre as bases. Neste sentido, o mencionado RISM parece ser uma das mais importantes iniciativas de padronização descritiva, pois trata-se de um projeto de âmbito internacional que reúne em uma base de dados informações relativas a 200.000 obras de mais de oito mil compositores, de acervos de diversos países (dados de 1997, segundo DOWNIE, 2003: 318).[6]

6 No original:"*The RISM database is one of the oldest and most ambicious of all MIR systems (...) Originally conceived in the late 1940s as an attempt to catalog more than 1.5 million works, the RISM developers were quick to realize the need of information [...] Now in its fouth edition, the database contains bibliographic records for more than 200.000 compositions by more than 8.000 composers (RISM, 1997)*" (DOWNIE, 2003: 317-318)

9. A DEFINIÇÃO COLETIVA DE POLÍTICAS DE DESCRIÇÃO DOCUMENTAL

Como podemos observar em encontros recentes na área de musicologia, diversos agentes e pesquisadores estão atentos à necessidade de uma padronização de procedimentos por parte dos acervos, principalmente diante da possibilidade de uma interligação em rede em centros de pesquisa. A definição coletiva de políticas de descrição documental é uma necessidade que vem se consolidando como prioridade na musicologia brasileira (como atesta a própria existência deste colóquio) e deve ser objeto de um empreendimento específico. Neste sentido, gostaria de me reportar ao artigo de José Maria NEVES (1998) intitulado *Arquivos de Manuscritos Brasileiros: breve panorama. Recuperação e propostas para uma sistematização latino-americana.* Neste trabalho, apresentado no I Simpósio Latino Americano de Musicologia, em janeiro de 1997, NEVES faz um histórico das iniciativas de padronização descritiva, remontando ao Primeiro Grupo Regional de Estudo da Musicologia Histórica na América Latina (Lima, 6-11 de setembro de 1982) e ao II Festival Latino-Americano de Arte e Cultura (Brasília, 4-13 de agosto de 1989), apresentado ainda as propostas resultantes em anexo ao artigo.

Às iniciativas anteriores, citadas por José Maria Neves, podemos somar as Conclusões do III Simpósio Latino-Americano de Musicologia (Curitiba, 24 de janeiro de 1999), que mencionam especificamente a questão:

> *"11. É importante a caracterização e a padronização terminológica dos elementos e materiais musicais com os quais se depara o pesquisador. Nesse sentido, é importante também observar a distinção entre fundo arquivístico e coleção, para que se possa determinar conscientemente os procedimentos mais adequados a cada caso, de acordo com as normas arquivísticas internacionais e com as necessidades e especificidades de cada acervo e de cada região."*

Obviamente, o RISM é uma referência obrigatória nessa discussão e pode ajudar a resolver muitos problemas de padronização de elementos descritivos.[7] Gostaria de contribuir para o debate comentando algumas vantagens e limitações do RISM, de acordo com nossa experiência. Embora exista um grande número de campos, Kurt DORFMÜLLER (RISM, 1996: 24) propôs como campos mínimos obrigatórios para os catalogadores do RISM:

1) Nome do autor normalizado;
2) Título uniforme e forma musical;
3) Título próprio;
4) Manuscrito (autógrafo, se for o caso) ou impresso;
5) Designação do tipo de documento (partitura, redução, livro de coro, etc.)
6) Extensão do material;
7) Incipit(s) musical(ais);
8) Nome da biblioteca ou arquivo, cidade e país;
9) Assinatura.

7 Discuti detalhadamente cada um dos 94 elementos descritivos que compõem o RISM-Espanha na já mencionada dissertação de Mestrado (COTTA, 2000), à qual remetemos o leitor interessado em conhecer mais detidamente tais elementos. Aqui discutiremos brevemente apenas alguns deles.

Este número mínimo de campos pode ser satisfatório em alguns casos, mas é importante verificar que outros campos RISM tem especial interesse. Os campos RISM500 – Coleções: relação de conteúdo e RISM510 – Obra Individual: identificação da coleção, por exemplo, são muito úteis para lidar com o problema dos chamados *manuscritos coletivos*, documentos que registram mais de uma obra (ou, na terminologia que vimos adotando, mais de uma unidade musical), caso muito comum.

Três campos que merecem atenção, sobretudo no caso de um trabalho interdisciplinar atento às contribuições da arquivologia, são os campos RISM912 – Proveniência: Pessoa, RISM914 – Proveniência: Instituição, lugar e RISM915 – Proveniência: Instituição, nome. Estes campos permitirão o registro da proveniência dos manuscritos – no sentido arquivístico –, ainda que eles se encontrem custodiados por outra instituição.

Dependendo do grau de detalhamento com que se queira (ou se possa) empreender o trabalho de descrição, outros campos RISM serão bastante adequados, como é o caso de RISM480 – Dedicatória, RISM972 – Informações de fontes secundárias, RISM760 – Marcas d'água e RISM962 – Outras informações da fonte. No caso das marcas d'água, o RISM Espanha recomenda uma ficha à parte para que se faça o decalque da figura da marca d'água com papel manteiga, tomando outros elementos informativos que permitam identificar o mais precisamente possível o tipo de papel ao confrontá-lo com catálogos. O campo RISM962 é utilíssimo, pois nele registram-se informações do tipo textual que existam na fonte e não se encaixem nos outros campos, como os escólios, anotações, correções, etc. Este tipo de informação costuma ser de grande interesse para a pesquisa.

O campo RISM140 – Forma musical normalizada é um campo muito importante para que se possa distinguir entre as maneiras locais e particulares de denominar certas formas e a forma padrão (como, por exemplo, as "Matinas de Sexta-feira Santa", que são, litúrgicamente, Matinas de Sábado Santo). Ocorre que as formas normalizadas contempladas pelo RISM ainda não trazem muitas formas importantes para a descrição de manuscritos brasileiros, tais como dobrados e modinhas, assim como funções religiosas particularmente comuns no Brasil, como Trezenas, Novenas, etc. O RISM Espanha apresenta alguns acréscimos que podem auxiliar, mas a discussão sobre como classificar e nomear certas funções merece especial atenção. Certos casos, como as Novenas e similares, representam um desafio, pois muitas vezes trata-se não de uma, mas de várias diferentes unidades musicais reunidas em um manuscrito coletivo (não raramente homogêneo, produzido por um único copista) para compor a música de determinada cerimônia. A utilização de um campo RISM140 no Brasil implica em uma discussão coletiva para a padronização de formas e funções, caso contrário, estaremos restritos a um leque de opções que não atende a todas as nossas necessidades.

Embora os elementos descritivos do RISM apresentem um grau de detalhe impressionante, por outro lado, falta neles um lugar para designar a localidade onde o manuscrito foi produzido – que não é necessariamente a mesma localidade da instituição de que provém (RISM914). Outra limitação que observamos é a

falta de um campo do tipo comentário para indicar se a autoria é certa, se é duvidosa, se é atribuída – situações freqüentes no processo descritivo.

No campo RISM 720 – Relação de vozes e instrumentos – é visível a necessidade de discutir qual seria a melhor ordem das partes, por exemplo, entre as três possibilidades abaixo: a) Coro – cordas – madeiras – metais – baixo (recomendada pelo RISM); b) Coro – madeiras – metais – cordas – baixo ou ainda c) Madeiras – metais – coro – cordas – baixo. Mas o mais importante é o fato de que o RISM não oferece, em sua tabela de abreviaturas de nomes de instrumentos, uma padronização para instrumentos mais antigos, mas muito comuns nos manuscritos brasileiros, tais como oficleide, saxhorns e pistons, entre outros. Mais complicada é a discussão que se deve fazer sobre a nomenclatura de instrumentos poucos utilizados, mas existentes, como "figle", "bugle", "genis", etc.

Um problema particular refere-se às normas para montagem de *incipits* utilizados pelo RISM. Trata-se de *incipits* especificamente desenhados para a base de dados do RISM, que nem sempre atendem as necessidades de descrição que temos no Brasil. Em primeiro lugar, o RISM trabalha apenas com *incipits* melódicos, com a recomendação de se tomar a linha mais aguda. Ocorre que a elaboração de *incipits* com todas as vozes do coro e com alguns do instrumentos parece mais precisa para a comparação de obras e, além disso, deve-se buscar o motivo ou tema utilizado na composição e não a linha mais aguda. Este é um assunto complexo e não pretende-se aqui exauri-lo, mas apenas apontar alguns problemas.

Finalmente, é importante dizer que do início de nosso contato com o RISM (1997) até o presente momento, muitas coisas mudaram, assim como mudou nossa postura em relação ao RISM, sobretudo nos últimos três anos. Havia antes um grande entusiasmo com o projeto, que representava uma certa possibilidade de integração mundial, digamos, o "lado bom" da globalização. Mas, é preciso dizer, naquela época o RISM era um banco de dados de acesso público e gratuito, via WWW. Infelizmente, desde julho de 2000 o RISM tornou-se um empreendimento de caráter exclusivamente comercial e o acesso à base RISM é restrito, isto é, é pago (e caríssimo, impraticável para pesquisadores do terceiro mundo). Isso representa uma mudança radical em termos políticos, que deve-se levar em conta nas discussões acerca das políticas coletivas de descrição documental no Brasil. Diante deste quadro, torna-se extremamente importante pensar em uma alternativa para a integração de informações relativas aos acervos musicais brasileiros, talvez até mesmo discutir o interesse e a viabilidade de se construir coletivamente algo como um Repertório Brasileiro de Fontes Musicais.

10. RECUPERAÇÃO

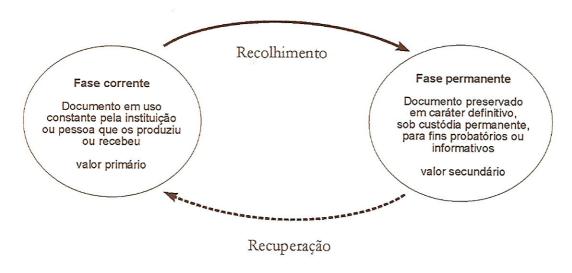
Porém, é preciso reconhecer que o RISM continua a ser, além de uma base de dados sem similares, um conjunto de normas internacionais importantíssimo e um excelente padrão para facilitar a recuperação da informação – e aqui utilizamos o termo *recuperação* tal como cunhado por Calvin Mooers em 1951 (*information retrieval*, no original inglês), para designar o acesso à informação

em sistemas de comunicação.[8] A recuperação de informação musical tem se constituído como um campo específico de conhecimento, mundialmente conhecido pela sigla MIR – *music information retrieval*, que já foi objeto de alguns eventos de âmbito internacional.

Existe uma outra forma de empregar a palavra recuperação, como nos mostra Rogério BUDAZS, em seu artigo *Recuperação e interpretação de música secular no Brasil (1500-1850)*:

> "*Recuperar, para vários lexicógrafos, implica recobrar, adquirir novamente, reconquistar, restaurar. O termo indica uma volta a condições anteriores que se encontram modificadas ou perdidas. Recuperar, em musicologia, implica também admitir um limite. A plena recuperação da música envolveria não apenas a restauração de partituras isoladas, mas a reconstituição fiel da técnica interpretativa e do contexto social e profissional que a gerou. Isto não é possível, não é necessário e nem é desejável. A fidelidade absoluta fica assim comprometida. Aquele que recupera a música do passado reconhece isto...*" (BUDAZS, 1998: 55)

No jogo interconceitual, freqüentemente utilizamos em musicologia o termo recuperar de forma sem dúvida muito diferente daquele conceito em ciência da informação. Mas, curiosamente, no ciclo vital dos manuscritos de música, descrição e edição coincidem: a primeira permite a recuperação (no sentido de *retrieval*) da informação, do valor secundário, leva ao manuscrito musical, tornando a edição possível; esta, por sua vez, coincide com a recuperação neste sentido musicológico, pois a partir do documento irá, virtualmente, devolver ao manuscrito musical seu valor primário, trazê-lo novamente ao estado de uso funcional. É como se o ciclo vital retornasse ao ponto inicial, em espiral.

Figura 2. A recuperação e o ciclo vital dos documentos.

8 Segundo ARAÚJO, 1994: 85.

É claro que o documento estará depositado em caráter permanente, não será utilizado, como antes, para a execução da música, mas sim estará disponível como fonte de informação. É através da recuperação das informações descritivas que se pode chegar a ele e empreender o trabalho de edição; e é através da edição que podemos recuperar, neste sentido de *adquirir novamente*, a música que ficou registrada desde muito em sua superfície.

Descrição – e juntamente com ela todos os processos que a antecedem – e edição de fontes musicais manuscritas se inter-relacionam também de outras formas. A consulta às fontes é condição indispensável para o editor, pois sem o acesso a elas ele poderá incorrer em erros de difícil reparação ou perderá muito tempo para, através da análise e outros recursos, resolver o que poderia ser solucionado com uma passada de olhos. Portanto, a acessibilidade das fontes é fundamental para o trabalho do editor, e a descrição, por sua vez, é um dos elementos mais importantes para a garantia dessa acessibilidade. Da mesma forma, a indicação das fontes é um dos pilares da construção editorial. Adiantaria publicar alguma obra antiga a partir do nada, construir sua edição sobre nenhum alicerce? O problema que Francisco Curt Lange enfrentou durante muitos anos foi exatamente o de convencer a opinião pública de que as obras que ele vinha apresentando como originárias das Minas Gerais setecentistas não eram fruto de sua imaginação ou criatividade, mas essa problemática só foi de fato resolvida quando os manuscritos saíram da condição de coleção privada para a de patrimônio público, acessível, na medida em que qualquer pesquisador pode dirimir suas eventuais dúvidas acessando os documentos. Em que pese uma tradição contrária, essa é uma prática que deve ser estimulada, sobretudo na formação de novos pesquisadores e editores. Relembrando mais uma vez José Maria Neves, no artigo mencionado ressalta ele que:

> "*O exame da Literatura brasileira relativa à história da música praticamente não remete o leitor/estudante/pesquisador às fontes documentais, sejam elas literárias, sejam musicais. E quando o fazem, essa remissão é excessivamente ligeira (...) Se o panorama de nossa historiografia musical fosse outro, certamente teríamos informação minimamente correta e completa sobre a quantidade e a qualidade dos arquivos musicais brasileiros, que poderiam ser melhor preservados.*" (NEVES, 1998:137-138).

Para terminar, gostaria de ressaltar que a solução de muitos dos problemas pertinentes à descrição e à edição passam necessariamente, como se vê, pela discussão coletiva. O I Colóquio Brasileiro de Arquivologia e Edição Musical revela-se como uma oportunidade muito especial para iniciar uma discussão permanente sobre os problemas envolvidos nestas atividades, alguns dos quais procuramos aqui apresentar.

Assim, apresentamos aos colegas a *Lista – Acervos Musicais Brasileiros* (L-AMB), uma lista de discussão de discussão moderada, inicialmente restrita aos participantes deste colóquio (que desde já estão convidados a participar), mas

que deverá ser futuramente aberta à participação de toda a comunidade.[9] A lista destinar-se-á exclusivamente à discussão de tópicos relativos ao tratamento de acervos musicais brasileiros, tais como: divulgação de eventos relacionados ao tema, discussão de técnicas de tratamento de acervos, abordagens teóricas do tratamento de acervos, organologia aplicada ao tratamento de acervos, padronização de elementos descritivos, técnicas de conservação de documentos (no sentido amplo), técnicas de reprodução e divulgação de documentos, elaboração de instrumentos de busca, problemas relativos à construção de bases de dados, identificação de autores e obras, estudo de gêneros e formas, informações sobre acervos, informações biográficas sobre músicos, copistas, compositores, etc. Esperamos que a L-AMB venha a se tornar um instrumento útil para o intercâmbio de informação entre os membros de nossa comunidade, contribuindo para o estabelecimento de padrões descritivos e para uma maior eficácia na recuperação de informação musical no Brasil.

9 Tal como ficou decido na Sessão de Encerramento do I CBAEM, a L-AMB foi eleita como meio para elaboração e discussão das Recomendações a serem publicadas nestes Anais. A partir de 1º de novembro de 2003, a lista passa a ser aberta à participação de toda a comunidade envolvida com o tratamento de acervos musicais brasileiros. Para inscrever-se na L-AMB basta contatar por e-mail um de seus moderadores, Pablo Sotuyo Blanco (pstuyo@ufba.br) e André Guerra Cotta (andregc@ufmg.br), ou mandar um e-mail para l_amb-subscribe@yahoogroups.com, em branco.

Referências bibliográficas

ARAÚJO, V.M.R.H. de. Sistemas de recuperação da informação - SRIs. In: *Sistemas de recuperação da informação*. Rio de Janeiro: 1994. Capítulo 5, p.84-121.

ARQUIVO NACIONAL. CONSELHO NACIONAL DE ARQUIVOS. Resolução n.4, de 28 de março de 1996. *Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil*. Brasília, 29 de março de 1996, Seção 1, Suplemento ao n.62, p.1-29.

BARRIAULT, Jeannine. JEAN, Stéphane. La description des archives de musique: un exemple canadien. *Fontes Artis Musicae*, Madison, v.43, n.3, p.274-285, july/sept. 1996.

BELLOTTO, Heloísa Liberalli. *Arquivos permanentes: tratamento documental*. São Paulo: T.A. Queiroz, 1991. 198p.

BUDAZS, Rogério. Recuperação e interpretação de música secular no Brasil (1500-1850). I SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, Curitiba, 10-12 jan.1997. *Anais*... Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1998. p.55-62.

CONSELHO INTERNACIONAL DE ARQUIVOS. *ISAD(G): Norma geral internacional de descrição arquivística*. 2.ed. rev. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1998. 30p.

COTTA, André Guerra. *O tratamento da informação em acervos de manuscritos musicais brasileiros*. Belo Horizonte: Escola de Biblioteconomia da UFMG, 2000. (Dissertação. Mestrado em Ciência da Informação)

DOWNIE, J. Stephen. Music information retrieval. *Annual Review of Information Science and Technology* 37, Ed. Blaise Cronin, 295-340. Medford, New Jersey: Information Today, 2003. Disponível em: http://music-ir.org/downie_mir_arist37.pdf.

DUCHEIN, Michel. O princípio do respeito aos fundos em arquivística: princípios teóricos e problemas práticos". *Arquivo & Administração*, Rio de Janeiro, 10/14, n.1, p.14-33, abr. 1982 / ago. 1986.

GÖLLNER, Marie Louise (Comp.). *Code International de Catalogage de la Musique* (v.4, Régles de Catalogage des Manuscripts Musicaux). Frankfurt: C.F. Peters / IAML, 1975. 56p.

MACNEIL, Heather. Subject access to archival *fonds*: balancing provenance and pertinance. *Fontis Artis Musicae*, v.43, n.3, Madison (USA), A-R Editions, p.242-258, jul./sept. 1996.

NEVES, José Maria. Arquivos de manuscritos musicais brasileiros: breve panorama. I SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, Curitiba, 10-12 jan.1997. *Anais*... Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1998. p.137-163.

RÉPERTOIRE INTERNATIONAL DES SOURCES MUSICALES. *Normas internacionales para la catalogación de fuentes musicales históricas (Serie A/II, Manoscritos musicales, 1600-1800)*. Traducción española y comentarios realizados por: José V. González Valle, Antonio Ezquerro, Nieves Iglesias, C. José Gosálvez, Joana Crespí, Madrid: Arco/Libros, 1996. 189p.

SCHELLENBERG, Theodore R. *Arquivos modernos: princípios e técnicas*. 2.ed., Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1974. 345p.

TUGNY, Rosângela Pereira de. O inventário do Acervo Curt Lange da UFMG: contribuições para uma ética da pesquisa de campo em musicologia. IV ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA, Juiz de Fora, 21-23 de julho de 2000. *Anais*... Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música; Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2002. p.262-276.

WERSIG, Gernot. Information Science: the study of post-modern knowledge usage. *Information processing and Management*, v.29, n.2, p.229-239, 1993.

O Sistema de Catalogação do Acervo de Música de Viçosa-MG*

Modesto Flávio C. FONSECA**

RESUMO: A localização de manuscritos musicais na cidade de Viçosa (MG), no início do ano de 2001, foi algo inesperado e é mais um caso que conclama a ação musicológica em diferentes aspectos. Trata-se de uma coleção de música religiosa para a antiga liturgia católica e repertório de Banda de Música contendo marchas, dobrados, valsas e outros. Devido à estagnação do uso da música sacra, há pelo menos cinqüenta anos ou mais, à mudança da documentação para diferentes logradouros e à exposição da mesma ao tempo e às más condições de conservação, os arquivos dos antigos mestres de música de Viçosa se encontravam em grande desordem impossibilitando uma visão crítica de seus conteúdos. Perante estas condições, ficou estabelecido a primeira ação a ser realizada, que é a organização e conseqüente catalogação destes arquivos. Há pouco mais de trinta anos, foi lançado no Brasil o primeiro catálogo de obras a partir de manuscritos musicais. Outros surgiram e hoje levantamos uma questão: seriam estes sistemas de catalogação adequados ao material de Viçosa? A partir desta premissa, buscamos desenvolver uma sistemática para catalogação musical, que torne o catálogo temático um instrumento de alta precisão ao descrever os conjuntos de partes manuscritas de um acervo musical. Este texto tem como base a dissertação de mestrado *Catálogo Temático de Manuscritos Musicais para Semana a Semana Santa e Quaresma em Arquivos de Viçosa* (MG), realizada na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UNI-RIO), sob orientação do Prof. Dr. Carlos Alberto Figueiredo.

1. MANUSCRITOS MUSICAIS EM VIÇOSA: BREVE HISTÓRICO

O município de Viçosa está localizado na região da Zona da Mata mineira e foi caminho de bandeirantes paulistas, no final do século XVII, quando tentavam chegar ao rio Tripuí, que hoje corta a cidade de Ouro Preto. Em 1800, o Pe. Francisco José da Silva obtém provisão episcopal para erigir uma ermida, sob a invocação de Santa Rita (BARBOSA, 1995: 368) e, em 1832, o Curato de Santa Rita do Turvo é elevado à categoria de Paróquia (PANIAGO, 1990: 82).

Os manuscritos musicais mais antigos assinados por músicos viçosenses são, até o momento, aqueles produzidos no ano de 1883 por Randolpho Sant'Anna, membro de uma das primeiras famílias de músicos (família Sant'Anna) ao lado dos Jacob. Há uma fotografia de 1888, na qual encontram-se reunidos membros de ambos os clãs, formando, provavelmente, a primeira banda de música em Viçosa.

Os resultados da pesquisa, até o momento, indicam serem estes músicos responsáveis pela cópia de significativas obras utilizadas na época, porém, ainda não é possível afirmar sobre uma atuação destes como compositores, principalmente de música sacra. O acervo de Viçosa possui cerca de quatrocentos títulos, sendo a metade música para a liturgia católica e a outra metade constitui repertório para banda, além de música de salão. Dentre as obras sacras existem Ladainhas, Antífonas, Missas, Credos, Te Deum, Ofícios e Motetos para Semana Santa, Novenas e Hinos diversos. O repertório de banda de música possui

* Este texto foi elaborado durante a realização da dissertação de mestrado, não correspondendo à totalidade dos resultados obtidos ao final da pesquisa. Cf.: FONSECA, Modesto Flávio Chagas. Catálogo Temático de Manuscritos Musicais para a Semana Santa e Quaresma em Arquivos de Viçosa (MG). Dissertação (Mestrado) Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes. Rio de Janeiro, 2004.

**Orquestra Filarmônica do Espírito Santo.

Dobrados diversos, Valsas, Marchas, Quadrilhas, Polcas, Scottich, trechos de óperas e alguma música popular. Cópias provenientes de outras localidades como Ouro Preto, Sabará e São João Del Rei, foram localizadas dentre as manufaturadas em Viçosa, sendo uma delas a partitura de uma *Ladainha breve para quartas-feiras*, um autógrafo do Pe. José Maria Xavier de São João Del Rei.[1]

Para o desenvolvimento desta pesquisa, foram selecionados apenas manuscritos que contêm música para a Semana Santa.

2. CATÁLOGO TEMÁTICO

Dentro dos conceitos da arquivologia, catálogo é um instrumento de busca[2] que tem o objetivo de "*descrever um fundo arquivístico em sua totalidade (sem seleção de documentos) segundo uma ordem temática, onomástica, cronológica, etc*" tal como observa COTTA (2000: 94).

O catálogo temático é o instrumento de busca que entendemos ser o mais adequado ao propósito de organização do acervo de música de Viçosa, que é formado por diferentes arquivos musicais. André COTTA (2000: 95) esclarece que a expressão *catálogo temático*, utilizada no meio musicológico, possui influência da obra do austríaco Ludwig von Köchel, editada em 1862, com o título *Chronologisch-tematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadeus Mozarts* (COTTA, 2000: 95).[3]

Ao nosso ver, a mais significativa característica do catálogo temático dentro da musicologia, é a presença do *incipit* musical, o que dá o real sentido de um catálogo com temas musicais. André Cotta pondera, após uma análise do perfil da expressão *catálogo temático*, "*já tradicionalmente utilizada na musicologia*" (COTTA, 2000: 95), que não se trata realmente de um *catálogo*, e sim de um *repertório*. O catálogo em questão estaria se referindo a uma "*unidade de descrição abstrata que seria a totalidade da obra do compositor, relacionando obra por obra, com referência às fontes documentais e às publicações*" e não a uma unidade arquivística.

Como nosso objetivo não é a discussão de conceitos da arquivologia, nos manteremos à margem, fazendo a opção de utilizar a expressão *catálogo temático* já consolidada como uma tradição na musicologia brasileira.

Para o desenvolvimento desta pesquisa, tivemos, como base metodológica, as *Regras para a Catalogação de Manuscritos Musicais* da *International Association of Music Libraries* (IAML) e as normas do *Repertório Internacional de Fontes Musicais* (RISM). Estas normas foram analisadas na dissertação de mestrado de André COTTA (2000), que também faz uma análise panorâmica dos catálogos de manuscritos musicais publicados no Brasil.

Um catálogo temático também pode ser elaborado em um formato digitalizado, como é o caso do banco de dados. Para a nossa pesquisa, realizada dentro de um programa de pós-graduação, cujo cronograma a ser cumprido estabelece o prazo de dois anos, entendemos que a utilização de um banco de dados digitalizado, apresentado como produto final da pesquisa do mestrado,

1 Este manuscrito foi analisado por Aluízio Viegas a quem agradeço pelo interesse e boa vontade.
2 Outros instrumentos de busca: guia, inventário, lista, repertório, índice e edições de fontes COTTA (2000: 91)
3 "Relação cronológica e temática de todas as obras musicais de W. A. Mozart" (tradução nossa).

não seria alcançado de forma satisfatória. Nossa opção foi pela realização de fichas catalográficas contendo diversos campos informativos sobre os manuscritos musicais, disponibilizadas na forma impressa.

O banco de dados digitalizado é, sem nenhuma dúvida, um grande recurso tecnológico para um pesquisador e para a instituição detentora de um acervo. Temos a pretensão de, futuramente, submeter todo o acervo de música de Viçosa a este sistema de informações. Percebo que o banco de dados digitalizado permite, inclusive, montar a ficha catalográfica no formato com o qual decidimos trabalhar. Ainda assim, não será trabalho em vão a nossa pesquisa, uma vez que as informações por nós levantadas, poderão alimentar futuramente, os campos do banco de dados digitalizado, restando apenas uma complementação informativa dentro das possibilidades que este último oferece.

José Maria NEVES (1998: 137-163), através da comunicação *Arquivos de Manuscritos Musicais Brasileiros: Breve Panorâmica - Recuperação e Propostas para uma sistematização Latino-Americana* proferida no *I Simpósio Latino-Americano de Musicologia*, realizado em Curitiba, em 1999, informa sobre a realização de dois eventos de significativa importância, com propostas metodológicas para a elaboração de fichas de catalogação de manuscritos musicais. De acordo com o autor, em 1982, na cidade de Lima, no Peru, foi realizado o *Primeiro Grupo Regional de Estudo de Musicologia Histórica na América Latina* e, como resultado deste encontro, foi apresentada uma proposta de ficha de catalogação conciliada a outros temas diretamente relacionados a este. Em Brasília, no ano de 1989, dentro do *II Festival Latino-Americano de Arte e Cultura*[4] se discutiu o tema *Sistema Nacional de Arquivos Musicais*, sendo elaborado um documento contendo propostas que visam o desenvolvimento de procedimentos e critérios padronizados para o tratamento da informação musical na América Latina.

Estes exemplos acima tornam evidente que a organização do conteúdo de acervos musicais é uma condição básica de acesso para aqueles que pretendem desenvolver pesquisas que requerem a consulta a fontes primárias. Percebe-se, como já foi dito anteriormente, uma preocupação em estabelecer padrões de critérios e procedimentos, que venham facilitar a relação entre acervos brasileiros e de outros países.

Nesta linha de pensamento, os dois encontros relatados por José Maria Neves, apontam caminhos e medidas para um pleno desenvolvimento da musicologia histórica, além de apresentar uma proposta de ficha de catalogação de manuscritos musicais, assim como o fazem O RISM e o IAML. Penso não haver justificativas impedindo a tomada de decisões sobre um sistema único a vigorar nos acervos brasileiros e, se possível, em consonância com os de outros países. Temos boas propostas nacionais e internacionais de catalogação que servirão de referência, considerando que o assunto já é discutido no Brasil de forma madura e consciente como atestam as *Conclusões do III Simpósio Latino-Americano de Musicologia*,[5] e realizações de grande sucesso, como o projeto Acervo da Música

4 II Festival Latino-Americano, realizado em Brasília de 4 a 13 de agosto de 1889.
5 Curitiba, Fundação Cultural de Curitiba, 21 a 24 de Janeiro de 1999.

Brasileira do Museu da Música de Mariana, que colocou em prática princípios teóricos do campo da descrição e edição de manuscritos, lançando base para um sistema de catalogação.

A descrição do fundo de um arquivo é elemento fundamental na composição de um eficiente instrumento de busca, como é o catálogo. Encontramos no trabalho de André COTTA (2000) as *Regras para a Descrição Multinível*,[6] que trazem orientações totalizadas em vinte e seis elementos de descrição. Deste montante proposto pelas "regras", seis são considerados essenciais, permitindo, inclusive, um intercâmbio de informação descritiva, sendo recomendado que estejam sempre presentes em uma descrição arquivística:

1. Código de referência
2. Título
3. Data(s) de produção ou data(s) de acumulação dos documentos da unidade de descrição
4. Dimensão da unidade de descrição
5. Nível de descrição
6. Nome do produtor (CIA, 2001:3)

3. O CATÁLOGO TEMÁTICO DO ACERVO DE MÚSICA DE VIÇOSA

3.1. Código de identificação

3.1.1. Código de identificação do conjunto de manuscritos

Tomando por base estes princípios, passamos a elaborar o código de referência, que é o primeiro elemento da chamada *Área de identificação* estipulada pelo ISAD(G) (2001: 8).[7] Estas regras determinam que o código deva ser constituído de elementos tais como: o código do país, o código do detentor e um código específico de referência local, número de controle ou outro identificador único. De acordo com as regras, estes "*três elementos devem estar presentes para o propósito de troca de informação em nível internacional*".

Para a catalogação do acervo de manuscritos musicais de Viçosa, a composição do código de identificação dos conjuntos de partes inicia com as letras Br (Brasil), recomendado para possibilitar a realização de intercâmbio internacional, como foi dito anteriormente. Após estas letras, seguem-se duas outras que identificam a cidade que possui a custódia de todo o acervo de documentação. Em nosso caso, são utilizadas as letras Vi como iniciais do nome Viçosa. Na terceira parte do código, acrescentamos uma ou mais letras maiúsculas que se referem ao

6 "Norma internacional ISAD(G) que se baseia na técnica que se convencionou chamar de descrição multinível. Basicamente, esta técnica consiste em diferenciar os níveis hierárquicos do fundo e as informações pertinentes a cada nível". COTTA (2000: 76).

7 ISAD(G) - General International Standard Archival Description.

tempo litúrgico das obras pesquisadas. Para este trabalho, escolhemos obras da Semana Santa em cópias manuscritas, como foi dito anteriormente. Desta forma, utilizamos as letras SS, designando tal momento.

Separado por hífen, a seção subseqüente do código passa a especificar o local de origem dos documentos, sendo utilizado uma ou mais letras que significam as iniciais de instituições ou pessoa física que foram anteriormente as responsáveis pela documentação. Para a realização deste trabalho, estarão sendo utilizadas obras musicais provenientes da Igreja Matriz de Santa Rita de Cássia e residência da Sra. Maria da Conceição Castro, sendo elaborados os códigos ISR, para a primeira, e MCC, para a segunda. Esta parte do código garante o *princípio de respeito aos fundos*, o que possibilita uma averiguação da história da documentação, assim como de sua ordem interna quando recolhido.

Estabelecida a fonte, ou seja, a origem da documentação, acrescentamos uma numeração composta de três dígitos, que identificará numericamente cada obra referente a sua fonte. Desta forma, o código de referência se apresenta com o seguinte formato:

Figura 1. Código do conjunto de manuscritos.

BrViSS-MCC001[C-Un]

O conteúdo da figura 1 significa a obra 001 do arquivo musical proveniente da residência da Sra. Maria da Conceição Castro, obra classificada para a Semana Santa tendo sido encontrada na cidade de Viçosa - Brasil. A obra referente a este código é um conjunto de motetos para a Procissão de Passos, composto de cópias de um único copista e produzidas em uma mesma época, caracterizando um conjunto único, sendo este pormenor registrado no final do código da seguinte forma: [C-Un].

Dentre os catálogos de manuscritos musicais editados no Brasil, observamos que, em apenas um, foi adotado um sistema de código semelhante ao que elaboramos. Trata-se do catálogo *O ciclo do ouro, o tempo e a música do barroco católico* (BARBOSA: 1978). O código deste catálogo está dividido em dois segmentos, sendo que o primeiro permite identificar o país, o Estado da União, a cidade (em maiúsculas) e o arquivo de procedência do documento, nesta ordem, obtendo-se a seqüência de letras: BRMGSJrb. O segundo segmento remete ao arquivo da Universidade. Isto é: PUCRJ, o número do filme, entre parênteses, os números correspondentes aos fotogramas. O formato final do código fica assim definido na figura 2:

Figura 2. Código do Catálogo da PUC-RJ

BRMGSJrb
PUCRJ-07 (0230-0239)

Este código se refere a um microfilme de um manuscrito musical, proveniente da cidade mineira de São João Del Rei, sob custódia da Orquestra

Ribeiro Bastos (rb). O sistema de código observado nos demais catálogos tem uma solução mais simples, porém, não favorecem a troca de informação em nível internacional, assim como não indicam a procedência do documento.

A proposta de ficha de catalogação do *II Festival Latino-Americano de Arte e Cultura*, realizado em Brasília em 1889, sugere a elaboração de um código de catalogação, atualizado no caso de ter existido um anterior, constituído de uma numeração crescente, por arquivo ou coleção. Ainda que seja uma proposta para arquivos Latino-Americanos, buscando uma relação entre acervos, não há os elementos indicativos de país e cidade ou instituição de custódia da documentação incorporados no código. Estas informações estão localizadas no primeiro bloco, de um total de três, da ficha catalográfica proposta.[8]

No acervo de música de Viçosa, o código de cada obra servirá, também, para que o pesquisador localize, em uma pasta, a obra que deseja consultar. Isto será possível, porque cada pasta terá, em sua lateral, uma etiqueta mostrando o(s) código(s) da(s) obra(s) que ela possui.

3.1.2 - Código de identificação de cada manuscrito

Antes de iniciar a descrição de cada manuscrito, é apresentado um código (figura 3), que será a identificação do documento, ou seja, cada manuscrito terá um código individual. Este código é formado com parte do código da fonte, acrescido de dois dígitos.

Figura 3. Código do documento.

SS-MCC014-03

Este código remete ao documento, ou manuscrito, que é parte integrante da obra *Matinas do Sábado Santo*, de Jerônimo de Souza com o código BrViSS-MCC014, tratando-se de uma parte de tenor vocal. Esta obra possui mais de uma fonte em Viçosa, havendo outras partes de tenor vocal, cada uma com seu código, a exemplo das seguintes: SS-MCC014-12 e SS-MCC014-21.

Não há, nos catálogos editados no Brasil, a utilização deste código, o que é justificado pela não apresentação dos documentos que constituem os conjuntos de partes.

3.2. Partes

Logo abaixo do código de identificação da obra, informamos as partes vocais e/ou instrumentais que constituem o conjunto. Este pormenor possibilita uma visualização geral e imediata da quantidade de partes, evitando-se a leitura da seção descritiva de cada uma, quando este não for o objetivo do leitor. Para tal, utilizamos as letras iniciais maiúsculas de cada naipe vocal, seguido de barra de

8 Bloco 1: Localização do Documento. Bloco 2: Descrição material do Documento. Descrição musical do Documento. NEVES (1998: 137-163).

travessão separando os naipes instrumentais, e a abreviatura dos instrumentos com duas ou mais letras.

Utilizaremos como exemplo, a obra com o registro BrViSS-MCC002, com o título *Ofício de Domingos de Ramos* de autoria anônima, com as seguintes partes vocais e instrumentais:

Figura 4. Partes vocal e instrumental da obra.

Partes: SATB / Bx / Cl sib, Pst sib, Bx sib e mib

A figura 4 apresenta um conjunto de partes, significando que esta obra localizada em Viçosa contém as partes vocais de soprano, contralto, tenor e baixo, e as partes de um instrumento grave em dó (provável violoncelo e/ou baixo de cordas), clarineta em si bemol, trompete em si bemol e duas tubas em si bemol e mi bemol.

A forma de apresentação da informação sobre as partes que compõe a obra em outros catálogos é bastante variada. No Catálogo de Obras do Pe. José Maurício (MATTOS: 1970), as partes são informadas quase ao término da descrição, ou seja, após os *incipits* latino e musical. Há ainda o pormenor da utilização de letras bastante pequenas, nem sempre fácil de visualizar. Na maioria dos catálogos temáticos brasileiros, as partes são informadas antes do *incipit* musical. Em alguns casos, encontramos diferenças de terminologia, variando de "Partes" para o termo "Instrumentação", e em outros não há a adoção termo específico. Entendemos que o termo "Partes" permite uma rápida visualização deste campo informativo, além de ser uma terminologia relacionada diretamente com o objeto de descrição: as partes que constituem o conjunto de manuscrito de uma determinada obra.

A orientação das regras do RISM[9] para informar as partes, trata este termo no sentido material, isto é, do papel como suporte físico, e não no sentido musical de vozes. O problema que identificamos neste procedimento estar no caso de uma parte conter duas ou mais vozes, fazendo-se o registro de apenas uma única parte, não registrando as demais vozes ou instrumentos distintos. Nossa solução para este caso será explicitada quando abordarmos do tópico "Descrição Sumária".

3.3. Título

Com o mesmo grau de importância do código, o título é empregado de forma uniformizada e escrito entre colchetes. A importância do título é destacada por André COTTA (2000: 127), ao fazer o estudo das regras da IAML,[10] verificando-se que esta divide o título em três categorias: a) Títulos de Assunto; b) Títulos Uniformes; c) Títulos Catalográficos. Para o caso de catalogação de manuscritos, o autor considera de particular utilidade os Títulos Uniformes, que resolvem o grande número de casos de "*variações na formulação de um título entre*

9 RISM - Repertoire Internacional dês Sources Musicales. RISM700.
10 IAML - International Association of Music Libraries in COTTA (2000: 108).

diferentes manuscritos", e também em casos em que o título na fonte "*geralmente não contém as informações necessárias para identificar a obra em questão*".

Igualmente, percebemos estas preocupações nas regras do RISM que trata do título uniforme.[11] A intenção é colocar em um único título, uma obra que é encontrada com diferentes nomeações. André Cotta observa, em sua análise das regras do RISM, a orientação de não usar o *incipit* do texto como título uniforme, e sim o nome da forma para os casos de composições litúrgicas, nas quais encontramos Ladainhas, Matinas, Missas, etc. COTTA (2000: 160).

Das obras para Semana Santa por nós selecionadas para aplicação de nossa metodologia de catalogação, são flagrantes os casos de uma obra com diferentes títulos nos manuscritos. É fácil observar também, que a grande maioria não indica, nas fontes, o nome do compositor. Por estes motivos, optamos em utilizar o Título Uniforme da obra, considerando também, que no total de obras do acervo de música de Viçosa, em torno de duzentas obras sacras e outras duzentas de música para banda, a grande maioria também é de autoria desconhecida.

Em nosso sistema de catalogação, optamos em dispor o título antes do código, sendo precedido por uma numeração composta de três dígitos, que terá a função de ordenar a relação de obras. Por ser este trabalho a etapa inicial do processo de catalogação do total de obras no acervo de música de Viçosa, não usaremos uma ordem alfabética nos Títulos Uniformes, por não ser possível manter este critério, quando da inclusão das demais obras para a Semana Santa, as quais não foram selecionadas, mas que serão posteriormente incluídas.

O título diplomático, ou seja, não unificado, ou normalizado, será registrado quando for realizada a descrição sumária de cada manuscrito, que compõe o conjunto de partes. Este registro tem a importância de informar, o quê estava escrito no manuscrito, fazendo-se a transcrição exata, inclusive com a mesma grafia. Nesta informação, pode estar contida algo a mais do que simplesmente um título da obra.

A obra com o código BrViSS-MCC001 apresenta o título diplomático (transcrito) "*Soprano / Motettos a quatro vozes / (Procissão de Passos) / Pertence a / M[ano]el Aug[us]to de M[edeiros] Senra*". A realização do título uniforme ficou definida como mostra a figura 5:

Figura 5. Título uniformizado.

001 [Motetos de Passos]

Grande parte dos catálogos brasileiros inicia a ficha catalográfica utilizando um título uniforme pelo nome do compositor. O catálogo de manuscritos musicais do Museu da Inconfidência (MUSEU DA INCONFIDÊNCIA: 2002) v.3, é inteiramente dedicado a obras de autoria anônima. Neste caso, para criar o título

11 RISM 100.

uniforme, está-se utilizando o nome da obra, seguido do indicativo de formação vocal e instrumental, ou seja, das partes.

3.4. Descrição Sumária

Na seção seguinte à apresentação do código da obra e do informe sintetizado de suas partes, nos dedicamos a descrever cada parte de um ou mais conjuntos ou fontes. Cada parte deverá ser classificada verificando-se a qual conjunto pertence. O critério por nós adotado para designar uma fonte ou conjunto, leva em consideração a uniformidade de copista com datação, ou seja, dois copistas diferentes da mesma obra produzem dois conjuntos distintos. Partes produzidas pelo mesmo copista em anos diferentes, serão consideradas integrantes de diferentes conjuntos ou fontes.

Outro critério que consideramos para designar uma fonte ou conjunto, é o seu conteúdo. Para uma melhor compreensão deste, faremos uma rápida análise de um caso encontrado no acervo de Viçosa. Há um conjunto de manuscritos, que possui seis motetos para a *Procissão de Passos*. Porém, alguns destes manuscritos, além dos seis motetos, possuem ainda outros destinados a eventos litúrgicos diferentes, elevando este número de seis para uma quantidade maior. Estes últimos serão considerados fontes distintas, ainda que possuem motetos em comum com outros manuscritos e que tenham sido copiados pelo mesmo copista.

No item "Descrição", André COTTA (2000: 73) considera que:

> *"A descrição destina-se principalmente ao pesquisador, o usuário, embora também seja empregada na construção de instrumentos internos, de uso da administração do arquivo. Ao pesquisador, ela permitirá um conhecimento prévio dos documentos do fundo, de modo que possa identificar e localizar com precisão as fontes primárias para a sua pesquisa antes de visitar pessoalmente o arquivo."*

A seção de descrição das partes dentro da ficha catalográfica, tem como objetivo único, informar sumariamente os elementos mais significativos, dispostos em um manuscrito musical. O nível de detalhamento das informações contidas nesta seção será maior ou menor, de acordo com a finalidade do instrumento de busca do qual fará parte.

Dentre os catálogos brasileiros, há um certo grau de disparidade na forma de realizar a descrição dos manuscritos. A maior parte faz uma descrição generalizada, deixando de fornecer dados sobre aspectos paleográficos. Em nenhum dos catálogos editados no Brasil, encontramos uma seção que fizesse a descrição de cada documento. O trabalho e o tempo empregados nesta tarefa, podem ser a justificativa desta ausência, porém, percebemos que são maiores as vantagens e benefícios deste investimento.

Entendemos que para se tornar um eficiente instrumento de busca em mãos de pesquisadores, o grau de informação deverá ser o maior possível, oferecendo ao leitor o máximo de detalhes acerca dos manuscritos musicais. Para realizar a descrição individual dos manuscritos, estabelecemos uma ordem para a entrada de cada item descritivo.

A proposta de ficha catalográfica do *II Festival Latino-Americano de Arte e Cultura*, em seu "Bloco 2: Descrição material do Documento", apresenta também diversos campos tais como tipo de documento (manuscrito, impresso), característica musical do documento (partitura, particella isolada), característica material do documento (folhas soltas, cadernos), quantidade de folhas, dimensão do documento, datação do documento, copistas, etc.

Outros elementos descritivos como autor da música, título da obra (diplomático), *incipit* literário, quantidade de movimentos ou partes, elenco vocal / instrumental, tonalidade inicial, fórmula de compasso, *incipit* musical, etc, estão indicados no "Bloco 3: Descrição musical do Documento". NEVES (1998: 137-163).

Podemos verificar, ao fazer uma analogia entre nossa proposta e a do *II Festival Latino-Americano de Arte e Cultura*, que há em comum, vários elementos descritivos. Ainda que não seja uma análise comparativa detalhada, pode-se observar que estes mesmos elementos são manipulados de forma diferente. A ordem de suas entradas nas fichas catalográficas, por exemplo, estabelece uma hierarquia de valores informativos, o que resulta também, em configurações gráficas distintas.

O RISM apresenta uma grande quantidade de campos para a elaboração da descrição de manuscritos musicais. Igualmente, encontramos propostas nas regras da International Association of Music Libraries (IAML) analisadas por COTTA (2000: 142). Foi possível observar, que os mesmos elementos descritivos das regras da IAML, estavam contidos na proposta do RISM, que possui um número maior de campos para descrição. Concluímos que não seria possível utilizar todos os campos do RISM, o que poderia inviabilizar nosso projeto, por não ser possível computar todas as informações dentro do tempo disponível, como já foi comentado anteriormente. Desta forma, optamos em tomar como base, os elementos propostos pelas regras da IAML.

Em nossa ficha catalográfica, a descrição inicia com o código do documento, seguido do registro do título transcrito,[12] podendo este ser extraído tanto da capa, como da página de rosto, no caso de a informação ser a mesma.

Nesta transcrição, a grafia e a ordem das palavras é rigorosamente respeitada. Em seguida, registra-se a forma de apresentação do manuscrito: se partitura, partes, redução ou outros. A autenticidade do documento será feita informando se é autógrafo[13] ou cópia. O local e data da cópia no manuscrito, são informados quando estes não constam no título transcrito. Quando não é possível a constatação destas informações, fazemos o registro de tal ausência.

Aspectos paleográficos devem ser registrados, fornecendo ao leitor informações sobre a tipologia das folhas utilizadas para as cópias, assim como pormenores da escrita e coloração das tintas. Fazemos o registro do número total de folhas do manuscrito, usando a terminologia arquivística *folio* para designar

12 Exatamente como se encontra no documento.
13 Quando for possível a comprovação.

folha. Junto a esta informação, registramos a utilização de costuras e suas tipologias, além de outras formas de aglomeração dos fólios, como a encadernação, o uso de grampo e o oblongo vertical. Acrescentamos as dimensões das folhas e sua direção, ou seja, se horizontal ou vertical. As medidas numéricas, em centímetros, são apresentadas considerando a altura e a largura. Igualmente, constatamos o número de pentagramas, marca d'água, marcas em alto ou baixo relevo ou algum outro pormenor que seja relevante para a descrição do manuscrito, como as marcas de fábrica, a exemplo do papel *Breveté*.

Quanto à escrita musical, registramos a clave utilizada e a linha em que foi escrita. Dados sobre a grafia e colocação do texto deverão ser registrados, e quando um conjunto apresenta características de escrita mais antiga, este detalhe constará em outra linha, como uma observação. Ao término da redação descritiva, será acrescentada a abreviatura da voz ou instrumento objeto da descrição. Se a parte é de tiple, suprano ou primeira voz, será utilizada a letra S, assim como para a parte de piston usaremos Pst. Este pormenor confirmará a tipologia vocal ou instrumental quando o título transcrito não for suficientemente claro.

Figura 6. Descrição de um documento.

SS-MCC001-01: no frontispício "*Soprano / Motettos a quatro vozes / (Procissão de Passos) / Pertence a / M[ano]el Aug[us]to de M[edeiros] Senra*", cópia, sem local, sem data, 5 fol.r e v, 31x 23 cm, vertical, papel Breveté, s/ costura, 10 pent., clave de sol na 2ª. linha, tinta preta. S.

A figura 6 descreve uma parte de soprano da obra *Motetos de Passos*, cujo código de catálogo é BrViSS-MCC001[C-Un], apresentando um conjunto único. O código SS-MCC001-01 significa ser a número um do conjunto de partes. A seguinte é a parte de contralto, cujo código é SS-MCC001-02.

3.5. Conteúdo

Na seção seguinte à da descrição dos manuscritos, realizamos uma listagem das partes que compõe a obra, relacionados a partir da sua organização estrutural. Este conteúdo é apresentado utilizando-se as palavras iniciais de cada texto musicado contido no manuscrito (*incipit* literário), seguido da indicação de andamento, tonalidade, signo e número total de compassos.

Neste item, há grandes similaridades entre os catálogos brasileiros. Os elementos por nós observados, que constituem este campo apresentam o *incipit* literário, seguido do andamento, tonalidade, fórmula de compasso e número de compassos. Existem variações percebidas no *Catálogo de Obras - Música Sacra Mineira* por José Maria NEVES (1997) e no *Catálogo Temático - Padre José Maurício Nunes Garcia* por Cleofe Person de MATTOS (1970), que merecem um comentário.

No primeiro catálogo, percebemos a apresentação do conteúdo da obra com uma análise detalhada de sua estrutura, incluindo as informações supra citadas, além de registrar, a variação na formação instrumental de cada parte da obra.

No catálogo elaborado por Cleofe Person de Mattos, o registro do conteúdo estrutural, é feito conjuntamente com os *incipits* musicais. A autora apresenta *incipits* musicais para as principais partes da estrutura, e as seções que não tiveram o *incipit* musical, estão informadas entre os *incipits*, respeitando-se sua ordem na seqüência estrutural da obra.

Nossa opção está mais próxima do segundo caso. Apresentamos uma seção de conteúdo estrutural, com os elementos já mencionados, que são recolocados entre os *incipits* musicais, quando estes correspondem às principais seções da obra. Em alguns casos, como é o da figura 7, existe um *incipit* musical para cada seção, não havendo a necessidade de repetição dos elementos do conteúdo.

As regras de catalogação do RISM e da IAML, conforme análise de COTTA (2000), não apresentam uma proposta clara para a elaboração desta seção. Os itens *incipit* literário, indicação de andamento, tonalidade, signo de compasso e número de compassos, são dispostos separadamente, não agrupados em uma seqüência como encontramos em catálogos brasileiros. Esta forma agrupada de informações, permite uma visualização imediata de alguns elementos da estrutura da obra.

Figura 7. Conteúdo de um manuscrito catalogado.

Conteúdo:

Bajulans - Larghetto - Dó menor - C - 22c

Exeamus ergo - Larghetto - Dó menor - C - 15c

O Vos omnes - Largo - Fá menor - C - 13c

Angariaverunt - Largo - Dó menor - C - 20c

Domine Jesu - Largo - Dó menor - C - 17c

Filíae Jerusalem - Largo Fá menor - C - 14c

Jesus Clamans - Largo - Mib Maior - C - 17c

Trata-se a figura 7 da obra *Motetos de Passos*, pertencente ao código BrViSS-MCC001, com partes para SATB / Bx. Sua macro-estrutura contém sete motetos, listados na seção "conteúdo".

3.6. *Incipit* Musical

André COTTA (2000: 135) informa que as regras para catalogação de manuscritos musicais da IAML justificam a utilização do *incipit* musical para toda e qualquer obra, que não possa ser identificada tendo como base edições impressas, catálogos temáticos ou outros. O atual momento em que se encontra a musicologia histórica brasileira, é ainda carente de edições de obras descobertas nos acervos

institucionais e privados, assim como de catálogos ou outros instrumentos de busca. É sabido de todos a existência de uma quantidade enorme de manuscritos musicais ainda não organizados, o que impossibilita, muitas vezes, a realização de pesquisas que muitas vezes resgatam para a página da história, compositores e obras. Este quadro é um indicativo da enorme necessidade de catálogos que forneçam o maior número de parâmetros, para que os pesquisadores possam confrontar obras anônimas. Para tal objetivo, o *incipit* musical torna-se altamente valioso e deverá ser utilizado sempre que necessário de acordo com cada obra.

As regras da IAML orientam a confecção de *incipits* fazendo a notação da voz mais aguda e a do baixo (COTTA, 2000: 140). Acreditamos não ser suficiente esta fórmula e optamos em realizar *incipits* musicais contendo as quatro vozes, com uma extensão que varia em torno de quatro compassos. Esta solução permitirá cotejar com as obras catalogadas, uma parte vocal central de obra anônima sob custódia de outro acervo. Quando há uma introdução instrumental, fazemos o registro da voz mais aguda e da mais grave, usando uma extensão de um a dois compassos.

No caso das regras do RISM, o autor informa que "*Os Incipits musicais são objeto de especial atenção nas normas RISM, no que toca aos dados de identificação, mas também em termos de redação e comentários*" (COTTA: 2000, 187).

Este comentário reforça a importância deste item catalográfico. Porém, as normas do RISM, orientam o registro musical da voz e do instrumento mais agudo, aceitando o recolhimento de todas as vozes importantes para uma composição, exemplificando com o caso de uma fuga. Quando se refere a partes estruturais, as normas do RISM recomendam, estando-se diante uma obra com várias partes ou movimentos, o registro de cada uma delas.

Em nossa pesquisa, optamos pela realização de todos os *incipits* musicais apenas nos casos de manuscritos que continham motetos para Quaresma e Semana Santa. A razão para este procedimento, é a grande variedade destes motetos, a reincidência destes em manuscritos com títulos diferentes, a sua diversidade em um só manuscrito, ou seja, para o bom desenvolvimento das pesquisas sobre os motetos na liturgia e para-liturgia brasileira, é importante que haja o maior número possível de *incipits* musicais. Em outros casos, como no *Ofício de Domingo de Ramos*, constituído de muitas partes estruturais, decidimos que o uso do *incipit* musical se estenderia à grande maioria de suas seções e não a todas.

Figura 8. *Incipit* musical.

O *incipit* musical da figura 8 possui as quatro vozes com uma extensão de quatro compassos. Está indicado o texto e, no final, o número total de compassos desta seção da obra.

Cleofe Person de MATTOS (1970), em seu catálogo, constrói vários *incipits* musicais harmônicos para uma obra com diferentes partes. Sempre que há uma introdução ela é registrada fazendo-se uso geralmente de vozes extremas. Não é o que acontece na maioria dos catálogos editados no Brasil, onde a opção foi de empregar apenas um *incipit*, com as quatro vozes, para cada obra, ainda que possuam várias seções.

3.7. Informações Adicionais

Após a apresentação dos *incipits* musicais, registramos informações adicionais, ou seja, que não estão contidas nos manuscritos, e sim outras, como, outras fontes, edições modernas, dados biográficos sobre o compositor e/ou copista, etc. Assim sendo, esta é uma seção de informações complementares sobre a obra catalogada, podendo-se acrescentar importantes dados sobre seu contexto histórico.

4. Bibliografia

CONSELHO INTERNACIONAL DE ARQUIVOS. ISAD(G): Norma geral internacional de descrição arquivística. Segunda Edição. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2001. 110p.

BARBOSA, Elmer Corrêa (Org.). *O ciclo do ouro, o tempo e a música do barroco católico*. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro / Xerox, 1978. 454p.

BARBOSA, Waldemar de Almeida. *Dicionário Histórico Geográfico de Minas Gerais*. Belo Horizonte, Rio de Janeiro: Editora Itatiaia Ltda, 1995. 382p.

COTTA, André Guerra. O *Tratamento da Informação em acervos de manuscritos musicais brasileiros*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Informação da UFMG. Belo Horizonte, 2000. 291p.

MATTOS, Cleofe Person de (Org.). *Catálogo temático das obras do Padre José Maurício Nunes Garcia*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura / Conselho Federal de Cultura, 1970. 413p.

MUSEU DA INCONFIDÊNCIA / OURO PRETO. *Acervo de manuscritos musicais*: Coleção Francisco Curt Lange: compositores mineiros dos séculos XVIII e XIX / coordenação geral: Régis Duprat; coordenação técnica: Carlos Alberto Baltazar; coordenação técnica do v.3: Mary Angela Biason. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais. v.3 [Compositores anônimos], 2002. 239p.

NEVES, José Maria (Org.). *Catálogo de obras Música Sacra Mineira*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte, 1997. 137p.

NEVES, José Maria. Arquivos de Manuscritos Musicais Brasileiros: breve panorama. In: SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, 1, 1997, Curitiba. *Anais*... Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1898. p.137-163.

PANIAGO, Maria do Carmo Tafuri. *Viçosa, Mudanças Socioculturais*: Evolução Histórica e Tendências. Viçosa: Universidade Federal de Viçosa, Imprensa Universitária, 1990. 300p.

Algumas Anotações Relativas à Catalogação e à Editoração de Músicas do Século XIX

Vanda Lima Bellard FREIRE*

RESUMO. A presente exposição é resultado de mais de dez anos de trabalho junto ao acervo de obras raras da Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ, integrado por cerca de 14.000 manuscritos musicais, a maioria deles proveniente do século XIX. A tarefa que venho desenvolvendo nesse Arquivo, desde 1989, articula-se com pesquisas que coordeno. A contra-partida à Biblioteca tem sido dada na forma de contribuição às bibliotecárias na organização e catalogação do acervo, e também no escaneamento de manuscritos, gerando fonte de renda que reverte para a própria Biblioteca. Entre os produtos gerados por esse extenso trabalho, citamos os Catálogos Ópera Brasileira em Língua Portuguesa e Teatros Cariocas do Século XIX, assim como o Catálogo Geral do Arquivo, este último em fase final de revisão. Selecionamos, para abordagem neste Colóquio, alguns tópicos relativos a aspectos que demandam olhar mais atento no trato com acervos desse período. O primeiro tópico refere-se à questão de autoria das músicas, pois, além de obras anônimas, há situações diversas: arranjos e versões feitos por terceiros, autores de cópias cujos nomes se confundem, por vezes, com os dos autores das músicas etc. O segundo tópico diz respeito à notação musical, uma vez que o repertório das primeiras décadas do século XIX contém muitas peculiaridades e muitas características usuais no século XVIII. O terceiro tópico refere-se a instrumentação e orquestração, que necessita de cuidados especiais, sobretudo em trabalhos de editoração. Podemos ressaltar aspectos como o uso de instrumentos hoje em desuso e a disposição gráfica dos instrumentos na partitura, que difere das práticas atuais. O quarto tópico, talvez o mais importante, refere-se à caracterização de gêneros musicais, pois as características musicais e a nomeação dos gêneros nas partituras é extremamente variável. Além disso, os processos de apropriação e reelaboração de características musicais, bem como a circularidade dos gêneros entre espaços diversos, introduzem aspectos importantes a considerar. Finalmente, é importante registrar a necessidade de consulta a outros documentos da época, além das partituras, pois esses documentos trazem, nas linhas ou entrelinhas, informações que permitem conclusões e interpretações mais fundamentadas. Os tópicos abordados e algumas questões abertas ao final da exposição pretendem abrir oportunidade de reflexão, bem como compartilhar e sistematizar algumas das questões que permeiam o trato com partituras musicais do século XIX.

INTRODUÇÃO

A presente exposição resulta de mais de dez anos de trabalho junto ao acervo de obras raras da Biblioteca Alberto Nepomuceno, da Escola de Música da UFRJ, integrado por cerca de 14.000 manuscritos musicais, a maioria deles proveniente do século XIX.

A tarefa que venho desenvolvendo nesse Arquivo, desde 1989, articula-se com pesquisas sob minha responsabilidade. A contrapartida à Biblioteca é dada na forma de contribuição às bibliotecárias no que se refere à organização e catalogação do acervo, e também na realização do escaneamento de manuscritos, gerando fonte de renda que reverte para a Biblioteca. Já foram digitalizadas mais de 12.000 páginas de manuscritos.

* Escola de Música da Universidade federal do Rio de Janeiro - RJ.

Decorrem desse trabalho os catálogos já elaborados e em fase de publicação intitulados "Ópera Brasileira em Língua Portuguesa" e "Teatros Cariocas do Século XIX". Além disso, está em fase final de revisão o "Catálogo Geral de Manuscritos da Biblioteca Alberto Nepomuceno", com publicação estimada para o final do próximo ano.

Entre as coleções ou conjuntos de manuscritos que já sofreram organização minuciosa, respaldada pelas pesquisas citadas acima, destacamos a coleção de obras do Padre José Maurício Nunes da Silva (esta, fortemente apoiada pelo Catálogo elaborado pela professora Cleofe Person de Mattos), a Coleção Guilherme de Mello (música de salão do século XIX, contendo, possivelmente, exemplares remanescentes do século XVIII), o conjunto intitulado Ópera Brasileira em Língua Portuguesa e a coleção de obras atribuídas, originariamente, aos Teatros São João e São Pedro de Alcântara e que hoje, após a pesquisa desenvolvida sobre essa coleção, foi renomeada como Teatros Cariocas do Século XIX, pois esta é a origem mais provável desse conjunto de obras.

Destacamos, aqui, o extenso levantamento em periódicos oitocentistas que vem caminhando paralelamente a esse trabalho, e que tem contribuído significativamente para a elucidação de inúmeros aspectos pertinentes ao acervo em questão e às pesquisas relativas a temáticas relacionadas a esse acervo. Já foram consultados e fichados, pela equipe de pesquisa sob minha coordenação, mais de 5.000 exemplares de periódicos do século XIX, dos quais resultam extensos bancos de dados que sistematizam as informações recolhidas.

Selecionamos para abordagem neste Colóquio alguns tópicos relativos a aspectos que demandam olhar mais atento no trato com acervos e na editoração de obras oitocentistas.

I) AUTORIA

O primeiro tópico refere-se à questão de autoria das músicas, pois, além de obras anônimas, há arranjos e versões feitos por terceiros, bem como autores de cópias cujos nomes se confundem, por vezes, com os dos autores das músicas.

É comum encontrar manuscritos onde está anotado "por", referindo-se ao copista, o que tem conduzido a dificuldades e a equívocos diversos no que concerne à autoria da música.

Além disso, os copistas introduzem, com freqüência, alterações na partitura, por motivos diversos, como por exemplo, para adequar a música a uma formação orquestral disponível, o que também dificulta a identificação das obras e exige comparação cuidadosa de materiais diversos, às vezes encontrados em diferentes arquivos. A necessidade de cotejar materiais diversos é recurso importante, mas a falta de catalogação de muitos acervos e a falta de centralização das informações traz limitações a essa prática extremamente útil. A esse respeito, cabe, aqui, citar José Maria Neves (1997, p.18), em referência que faz às músicas de final do século XVIII e início do século XIX:

> *"Os arquivos mineiros revelam fato importante: o sistemático intercâmbio de obras musicais. Ao contrário do que afirmam alguns pesquisadores, as vilas,*

ainda que musicalmente auto-suficientes, não se isolavam. [...] Mais que seus autores, as obras tinham ampla circulação, através de cópias. Desse modo, obras de muitos compositores setecentistas e oitocentistas podem ser encontradas em arquivos de diversas regiões. [...]

De fato, todos os acervos incluem grande quantidade de obras sem indicação de autor ou, ao contrário, com múltipla atribuição de autoria. [...]"

Cabe, ainda, lembrar a existência de numerosas versões para banda, muitas vezes identificadas pelo nome do copista ou de quem fez a versão, o que constitui mais um item a ser considerado nesse repertório, embora o repertório de bandas nem sempre tenha merecido a necessária atenção por parte dos pesquisadores. É significativo o número de obras arranjadas para banda encontráveis no acervo da Escola de Música da UFRJ, merecendo destaque o repertório originário de óperas.

É importante, também, ressaltar a inexistência freqüente de partituras completas, estando disponíveis, apenas, partes instrumentais e vocais das obras, o que, muitas vezes, introduz dificuldades adicionais à identificação do autor. Contudo, anotações diversas contidas nessas partes merecem olhar atento, pois, muitas vezes, contribuem para elucidar a procedência do manuscrito e a autoria da obra.

II) NOTAÇÃO MUSICAL

O segundo tópico diz respeito à notação musical. Um dos aspectos a considerar é que o repertório das primeiras décadas do século XIX contém muitas características usuais no século XVIII, o que demanda atenção especial e interpretação adequada. Além disso, diversos outros aspectos referentes à notação musical demandam atenção.

Um desses aspectos é o uso de claves, sobretudo em partes vocais, que hoje estão em desuso, mas que eram utilizadas à época, embora nem sempre o compositor as assinale com clareza. Muitas vezes, também, o compositor se equivoca, escrevendo uma voz em clave não apropriada, exigindo atenção especial nos trabalhos de editoração.

Também o texto, quando a música o tem, nem sempre é escrito com clareza ou é omitido nas repetições, o que traz algumas dificuldades quanto à adaptação da letra em relação à música, sobretudo pelo fato de não haver normas de prosódia convergentes com as atuais.

A comparação com a redução ou com partes cavadas pode contribuir para a solução do problema desde que estas estejam disponíveis ou que se possa localizá-las, o que remete, mais uma vez, à problemática da falta de centralização das informações. Contudo, é importante ressaltar que as reduções do século XIX destinam-se freqüentemente ao uso doméstico e aos salões, sofrendo, por isso, adaptações e modificações que visam a adequá-las ao uso nesses espaços, motivo pelo qual, constantemente, entram em divergência com a partitura orquestral.

III) INSTRUMENTAÇÃO E ORQUESTRAÇÃO

O terceiro tópico refere-se à instrumentação e orquestração, que necessita de cuidados especiais, sobretudo em trabalhos de editoração. Podemos ressaltar o uso de instrumentos hoje em desuso (como o oficleide, clarinetes e trompas diversas) e a disposição gráfica dos instrumentos na partitura, que difere das práticas atuais, mas que expressa aspectos da concepção musical vigente à época.

Quanto aos instrumentos transpositores, há diversas questões a serem consideradas, como, por exemplo, o uso de práticas como a que José Maria Neves (1996) descreve, referindo-se às Matinas de Nossa Senhora da Conceição, de Francisco Manuel da Silva:

> *"A parte identificada como clarineta I, acima citada, está escrita para clarineta em dó, e traz, no alto, a lápis e com grafia bem recente, a indicação "Flauta", explicável talvez pela necessidade de usar instrumento disponível e pelo fato de estar a parte escrita em dó, e não para instrumento transpositor (como no caso da outra cópia). Trata-se, entretanto, da mesma parte musical, com variantes mínimas e não significativas. A parte de Tropa I e II segue o costume da época: adequa-se o instrumento à tonalidade da música, sendo a parte sempre escrita em dó. Em função disto, nos diferente movimentos da obra, aparecem trompas em Bfá, Lafá, Fut, G, Eb e D, misturando a idéia básica de tonalidade transpositora (como na clarineta em si bemol) com a indicação arcaica dos signos musicais (G-sol, ré, ut/A-lá, mi-ré/ Bemol-fá, Bequadro-mi, C-sol, fá, ut/D-lá, sol, ré/E-lá, mi/F-fá, ut), que foram usados desde a Idade Média até meados do século XVIII."*

IV) GÊNEROS MUSICAIS

O quarto tópico, talvez um dos mais importantes, refere-se à caracterização de gêneros musicais, pois as características musicais e a nomeação dos gêneros nas partituras são extremamente variáveis. Além disso, os processos de apropriação e reelaboração de características musicais, bem como a circularidade dos gêneros entre espaços diversos, introduzem aspectos importantes a considerar quando da catalogação e da editoração de músicas desse período.

Alguns casos que podemos aqui comentar dizem respeito, por exemplo, ao uso de denominações genéricas para diversos gêneros que, à percepção da época, cabiam sob um só rótulo, como é o caso citado por Sandroni (2001):

> *"Essas imagens* [do afro-brasileiro] *também se expressam nos nomes de certos gêneros de música, que eram tão intercambiáveis quanto as fórmulas de acompanhamento. Assim veremos que lundu, polca-lundu, cateretê, fado, chula, tango, habanera, maxixe e todas as combinações destes nomes, embora em outros contextos possam ter determinações próprias, quando estampados nas capas das partituras brasileiras do século XIX, nos informavam, basicamente, que se tratava de 'música sincopada', 'tipicamente brasileira' e propícia aos 'requebrados mestiços'."*

Outro exemplo que podemos citar é o de gêneros próximos ou similares, entre os quais a denominação "flutua", imprecisamente, aos olhos atuais, como é o caso do maxixe, do tango e do lundu, ou de gêneros dramático musicais, denominados, de forma variada, como cena lírica, drama lírico, drama sacro, ópera, etc, sem que essas denominações apontem, claramente, para gêneros distintos.

Outras vezes, gêneros ainda não estudados ou pouco estudados pela musicologia brasileira, como é o caso da mágica, permanecem na sombra, sem ocupar, nos catálogos e em outros textos musicológicos, lugar que corresponda ao uso freqüente que tiveram à época.

A mágica é um gênero dramático-musical que obtém grande sucesso na segunda metade do século XIX e declina no século XX: não é citado pela literatura especializada em música brasileira, e vem sendo caracterizado pelas pesquisas que venho coordenando, cabendo ressaltar que sua "redescoberta" decorreu de um olhar particularmente atento aos manuscritos do Arquivo da Biblioteca Alberto Nepomuceno.

Particularmente complexa é a situação do repertório de salão, também freqüentemente deixado de lado, por ser, muitas vezes, considerado como de valor "menor". Além desse repertório ser vasto e ter sido largamente praticado no século XIX, representa espaço de síntese de gêneros diversos, uma vez que o salão permitia, efetivamente, essa circularidade.

Freqüentemente, as peças de salão eram oriundas de gêneros dramático-musicais, dos quais destacavam-se árias, cenas, danças ou outras passagens de maior sucesso para uso doméstico, inclusive nos salões. Assim, óperas, operetas, mágicas e teatro de revista forneceram material musical intenso para os salões, fato esse que nem sempre é considerado quando da catalogação desse repertório. É o caso de modinhas, romances, lundus, polcas, duetos, valsas, árias diversas, etc. A catalogação desse material deve estar sensível a indicações que possam elucidar a procedência dessas músicas, de forma a permitir melhor dimensionamento da circularidade percorrida pelo repertório advindo do teatro (o que inclui inúmeras versões para banda desse mesmo material).

A importância dos gêneros dramático-musicais, no século XIX, da ópera ao chamado teatro ligeiro (revistas, mágicas, operetas, vaudevilles e outros) não pode se minimizada diante de acervos provenientes do período oitocentista. A esse respeito, procurando ressaltar a importância social do teatro de revista, podemos citar Mencarelli (1999), quando diz: "*A revista do ano não era considerada propriamente um gênero voltado para as camadas mais pobres da sociedade, seu público alvo parecia situado nas camadas médias da sociedade.*" O mesmo autor, em outra passagem do mesmo livro, citando Valentim Magalhães (revisteiro da Belle Époque carioca), observa, ampliando a observação acima, que "*essa mesma 'nata' da sociedade carioca, que ignora o teatro nacional, podia ser encontrada no meio da massa que aplaudia e transformava em sucesso revistas como Bendengó e Rio Nu.*" Até mesmo o Imperador D. Pedro II assistia a Revistas e freqüentava o teatro Recreio, um dos espaços em que elas eram encenadas.

Observa-se, contudo, na citação de Valentim, que o viés preconceituoso da sociedade já se expressava na época, e que esse olhar enviesado contribuiu

para muito do esquecimento que tem sido conferido ao repertório do teatro ligeiro oitocentista, repertório esse que, após fazer sucesso nos teatros, desdobrava-se nos salões cariocas.

Ainda recorremos a Mencarelli, quando este cita levantamentos estatísticos realizados por Arthur Azevedo, no final do século XIX:

> *"No ano de 1885, alguns dados possibilitam enumerar 226 peças distintas, entre todos os gêneros, das quais 35 eram nacionais, e um total de 1817 espetáculos. Em 1886, realizaram-se 1676 espetáculos [...]. Sendo 5 apresentações de dramas nacionais, 406 de dramas estrangeiros, 63 de comédia nacional e 176 de comédias estrangeiras, 373 apresentações de operetas e revistas nacionais e 409 de zarzuelas, operetas e revistas estrangeiras. As mágicas, sem nacionalidade especificada, chegaram a 108 apresentações."*

Apenas para reforçar a importância de um desses gêneros, a "mágica", que venho redescobrindo a partir das pesquisas no Arquivo em que trabalho, transcrevo, aqui, citação que incluí em comunicação de pesquisa apresentada no Encontro Nacional da Associação Brasileira de Enomusicologia (ABET), em 2002, sobre esse tema:

> "*Respondam-me: qual o frequentador do Lyrico que não viu e ouviu As Maçãs de Ouro, A Pera de Satanaz, o Frei Satanaz [...] cantado por gente que nunca teve voz nem aqui nem na casa do diabo,* mais de dez vezes (grifo nosso). *Contradizem-me ainda! Mas os que frequentam o Lyrico não são os que frequentam os theatrinhos.* Engano redondo (grifo nosso)!" (*Gazeta Musical*, nov. 1892)

A citação acima refere-se às três mágicas que fizeram sucesso à época e que foram assistidas "mais de dez vezes" por um público que freqüentava tanto o Theatro Lyrico (espaço onde as camadas mais aquinhoadas da população assistiam a óperas, na segunda metade do século XIX) quanto os "theatrinhos", talvez colocados no diminutivo por um critério de valoração que não cabe, aqui, analisar.

O trecho que vem transcrito abaixo pertence à mesma comunicação de pesquisa acima referida e permite uma visualização dos autores das mágicas:

> *"Entre os autores de texto das mágicas, incluem-se os nomes de Coelho Netto, Machado de Assis, Moreira Sampaio, Arthur Azevedo (estes dois últimos, experientes autores teatrais). O texto nem sempre é original, podendo ser adaptação ou tradução de libreto estrangeiro (geralmente, francês).*
>
> *A música, diferindo da Revista, que geralmente não é composta especificamente para o espetáculo a que se destina, é, em geral, composta integralmente por um mesmo autor: Henrique Alves de Mesquita (discípulo de Giannini, lecionou no Imperial Conservatório, onde se formou, obtendo prêmio de viagem à Europa e Medalha de Ouro), Barroso Netto (discípulo laureado de Nepomuceno, professor do Instituto Nacional de Música, onde se formou), Carlos Cavalier Darbilly (formado e premiado pelo Imperial Conservatório de Música,*

onde lecionou Piano e Harmonia), Arthur Napoleão (músico reconhecido), Cardoso de Menezes (com larga experiência em música para teatro), Abdon Milanez (dirigiu o Instituto Nacional de Música de 1916 a 1921), e outros. Constata-se, portanto, que havia músicas de mágicas compostas por autores de competência e experiência inquestionáveis." (Freire, 2002)

Ou seja, somente o preconceito justifica a exclusão ou minimização dos estudos que focalizem o intenso fenômeno musical ligado ao teatro no Rio de Janeiro, no século XIX, que não se restringe somente à ópera.

Uma outra citação de Arthur Azevedo, em resposta endereçada a Coelho Neto, também tomada a Mencarelli, reitera, aqui, a constatação do preconceito contra determinados gêneros, mas também ilustra a diversidade dos olhares da sociedade sobre eles: "*Não tens razão para dizer que a música dê um relevo gracioso à opereta e não o dê à revista. Porventura o can-can é mais nobre que o maxixe? Não; apenas o maxixe espera ainda o seu Offenbach.*" (p.82)

Algumas outras observações são oportunas a respeito da necessidade de caracterizar ou identificar gêneros dramático-musicais, sobretudo quando se encontra diante de uma redução da qual não consta anotação que a caracterize como tal. Ilustramos com o exemplo a seguir.

No Arquivo da Escola de Música da UFRJ há uma obra de Barroso Neto, intitulada O *Sacrifício de Isaac*, escrita para piano e canto, e na qual consta apenas a indicação "drama sacro", o que deixa a dúvida sobre o gênero ali representado, inclusive sobre a possível condição de redução do material, já que como tal não é indicado. A consulta a antigos livros de tombo da biblioteca conduziu a um registro antigo, que dá a obra como "ópera", o que permite considerar o exemplar como uma redução, salvo melhor interpretação posterior. Ressaltamos, assim, a importância da consulta a esses antigos registros, como recurso auxiliar no tratamento de acervos oitocentistas.

Outro caso que merece destaque é o dos libretos de óperas e outros gêneros dramático-musicais, nem sempre arquivados. Muitos deles parecem ter sido descartados ou mesmo não terem, em outras épocas, chegado aos arquivos junto com as partituras, o que leva a dificuldades adicionais na caracterização desses gêneros.

V) DOCUMENTOS DE ÉPOCA

Finalmente, é importante registrar a necessidade de consulta a outros documentos da época, além das partituras, pois esses documentos trazem, nas linhas ou nas entrelinhas, informações que permitem conclusões e interpretações mais fundamentadas.

É o caso de periódicos, programas de teatro, cartas, obras de referência, tratados teóricos e outros, que ampliam o espaço de observação, complementando as informações que a partitura traz. Nessas, além da música escrita, é particularmente significativo o universo de informações contidas em anotações manuscritas, como datas de estréia, nomes de regentes e outros músicos ou atores, locais de apresentação, indicações de interpretação, além de outros registros e relatos, que ajudam a visualizar a obra em um contexto social mais amplo.

Também a presença de carimbos é indicação preciosa, pois remete a Clubes Musicais, Associações diversas, Confrarias, etc, complementando as informações pertinentes à trajetória da obra em questão. Nos manuscritos do Arquivo da Escola de Música é freqüente a ocorrência de mais de uma carimbo em um mesmo manuscrito. A leitura dessas informações não deve ser desprezada.

VI) PRESERVAÇÃO DA INFORMAÇÃO

A preservação da informação de manuscritos e impressos musicais antigos, com os do século XIX, através de suportes diversos, tais como microfilmagem ou escaneamento, também merece reflexão.

Muitas vezes, essas copiagens descartam, a priori, aquilo que não é considerado importante, o que, muitas vezes, vai ser contestado futuramente, quando muitas partituras e informações já foram perdidas (é o caso, por exemplo, de obras remanescentes do teatro ligeiro, conforme abordado anteriormente).

Além disso, o cuidado em não mutilar ou deformar as informações quando do processo de copiagem é fundamental, pois muitas vezes, pretendendo agilizar ou simplificar o processo, ou mesmo "limpar" a partitura, informações importantes são perdidas.

Cuidados na catalogação, após tantos "percalços", são imprescindíveis, visando a facilitar o trabalho de pesquisadores futuros e a preservar e organizar o maior número possível de informações fidedignas. É importante fazer constar do catálogo informações diversas, desde aquelas diretamente ligadas à música propriamente dita (como compasso, andamento, tonalidades, estrutura formal, formação instrumental, etc), até aquelas que complementam a visualização da obra na história, como as já citadas anotações diversas, carimbos, partes consultadas, etc.

VII) CONSIDERAÇÕES FINAIS

Finalizamos esta comunicação, com algumas perguntas que deixamos abertas, esperando contribuir, com elas, para o debate de nossa área:

- *Em que medida cabe tomar decisões de editoração, como as relacionadas a seguir, que alteram o que consta no manuscrito original?*

- Alterar indicação de ornamentos grafados pelo autor, para "preservar" o fluxo do texto;
- Atribuir partes a vozes ou instrumentos diferentes do que constam no manuscrito, por parecer mais pertinente;
- Deslocar o texto para fazer coincidir acentos da poesia e da música;
- Alterar o compasso, por considerá-lo mais adequado;
- Alterar passagens diversas por pareceram mais cômodas, na técnica atual do instrumento;
- Grafar ornamentos como notas reais, realizar ornamentos e baixo contínuo.

- *Em que medida os tratados europeus podem orientar as práticas musicais vigentes no Brasil oitocentista?*

- *Em que medida a caracterização de gêneros musicais demanda cuidados especiais na catalogação e em que medida os trabalhos de catalogação e editoração podem contribuir para a caracterização dos gêneros musicais?*

- *Que abordagem ou abordagens analíticas são mais adequadas à captação das singularidades da música brasileira?*

Certamente os pesquisadores no Brasil ainda têm muito a desbravar e, nesse sentido, os tópicos aqui abordados e as questões acima apresentadas pretendem, apenas, abrir oportunidade de reflexão, bem como compartilhar e sistematizar algumas das questões que permeiam o trato com partituras musicais do século XIX, contribuindo para a construção de conhecimento sobre nossa música e nossa história.

Referências bibliográficas

FREIRE, Vanda L. Bellard. *A Mágica no Rio de Janeiro (final do século XIX e início do século XX)*. Comunicação de Pesquisa apresentada no I Encontro Anual da Associação Brasileira de Etnomusicologia. Recife, 2002b.

MENCARELLI, Fernando Antônio. *Cena Aberta: A Absolvição de um Bilontra e o Teatro de Revista de Arthur Azevedo*. Campinas: Editora da UNICAMP / Centro de Pesquisa em História Social da Cultura, 1999.

NEVES, José Maria. *Matinas de Nossa Senhora da Conceição, de Francisco Manoel da Silva*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1996.

__________. Catálogo de obras / Música Sacra Mineira. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: transformações no samba do Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/ Editora UFRJ, 2001.

Aspectos Editoriais da Sonata para Piano de Alberto Nepomuceno

Luiz Guilherme GOLDBERG*

RESUMO. A Sonata para piano de Alberto Nepomuceno, composta em 1893, é produção da fase acadêmica do compositor, na época em que era aluno no *Stern'schen Konservatoriums der Musik* em Berlim, tendo sua primeira edição surgido somente em 1997, 104 anos após a sua composição, publicada pela editora gaúcha Goldberg Edições Musicais. Na pesquisa de fontes, localizamos uma única manuscrita e duas gravações que, por sua vez, demonstravam uma séria incompatibilidade com aquela. Como elemento complicador, constatou-se que o manuscrito encontrado apresentava a interferência de mais de uma grafia, principalmente nas últimas páginas, o que revelou alguns problemas básicos para a definição de sua autenticidade. Junte-se a isso o alerta de um dos pianistas que a tinha gravado de que havia algo muito estranho na "obra". Sendo assim, para apresentar uma partitura confiável, era necessário ir além da análise estritamente musical. Iniciando-se pelo estudo grafoscópico, pode-se atribuir a autenticidade da fonte manuscrita obtida, identificando o autógrafo do compositor, distinguindo-o da grafia interferente do copista ou de algum executante que a tivesse utilizado. Após a atribuição da autenticidade da fonte, segui-se o mapeamento e análise musical para a elaboração do texto final a ser publicado. O trabalho aqui apresentado é a descrição e reflexão do processo realizado durante a edição e publicação da Sonata para piano de Alberto Nepomuceno.

INTRODUÇÃO

O presente trabalho se refere à publicação da Sonata op.9, para piano, de Alberto Nepomuceno, por Goldberg Edições Musicais Ltda. no ano de 1997. As peculiaridades que envolveram o processo editorial foram cercadas de situações inusitadas e surpreendentes que merecem ser relatadas já no início deste artigo.

Em 1997, após a Bienal de Música Contemporânea do Rio de Janeiro, encontrava-me no aeroporto do Galeão aguardando o vôo para Porto Alegre quando encontrei um pianista conhecido e de grande projeção. Em nossa conversa sobre publicação de partituras de compositores brasileiros, um dos assuntos foi o compositor Alberto Nepomuceno e a dificuldade em se obter partituras de suas obras. Aproveitei a oportunidade e lhe informei que eu estava iniciando o processo de publicação da Sonata para piano desse compositor, o que foi considerado uma notícia positiva, já que seria mais fácil aos pianistas terem acesso a essa obra até então inédita. Como esse pianista a conhecia bem, já a havia gravado, alertou-me para o fato de que havia algo estranho na obra, embora não soubesse identificar o que seria, mas passara-lhe a impressão de que alguém havia se arvorado a compositor junto com Nepomuceno. Agradeci a advertência e cada um de nós tomou o seu rumo.

Alguns meses adiante, eu estava na casa de um aluno para ouvir a sua gravação acompanhando-a com a partitura, recém saída da gráfica. De repente o CD pulou. Certamente alguma poeira que limpei. Pulou novamente, limpei. Voltou a pular e decidimos deixar rodar até o final. Para a nossa surpresa, ao final,

* Conservatório de Música da Universidade Federal de Pelotas - RS

descobrimos do que se tratava: não havia problema algum com o CD, era algo na própria execução. Constatamos que a Sonata para piano de Alberto Nepomuceno havia sido gravada com algumas páginas trocadas. Naquele momento, ficou esclarecido o que o pianista havia me alertado no aeroporto carioca.

Para tornar o assunto Sonata para piano de Alberto Nepomuceno mais emocionante, alguns meses mais tarde ouvi uma segunda gravação, de selo internacional, com uma pianista brasileira radicada na Europa, e com o mesmo problema. Duas gravações com a mesma poeira, e no mesmo ponto da Sonata? Seria isso possível? O que havia gerado esse engano? Será que as páginas estavam mesmo trocadas? De outra maneira, que fontes foram utilizadas por esses pianistas para trabalharem essa obra? Mais ainda, por menos sentido que tivessem as permutas, algo teve sentido para que os pianistas, mesmo achando estranho, as gravassem dessa forma. Migrando do polo do intérprete para o do editor: poderia ter havido alguma precipitação por parte deste?

O problema assim se colocava: a localização de uma única fonte manuscrita e duas gravações coincidentes entre si, mas discrepantes da fonte escrita. Dessa forma, a dúvida recaiu na(s) fonte(s) utilizada(s) para as gravações. Em declaração do pianista, ficou esclarecido que a fonte que ele havia usado em sua gravação fora uma cópia do manuscrito, na época pertencente ao acervo da família Nepomuceno. Posteriormente, tal cópia havia sido repassada à pianista da segunda gravação.

Após a confirmação da unicidade da fonte manuscrita, tornou-se fundamental a análise da mesma para a definição do que poderia ter gerado o problema apresentado nas gravações. A observância de grafias distintas concorrentes fez com que a autenticidade da fonte fosse questionada e confirmada, bem como a análise e a interpretação do seu conteúdo musical.

A necessidade de o editor conhecer e se engajar na obra que está trabalhando, com a sua história, com o seu conteúdo, com a sua linguagem, é fundamental. É o trabalho do artesão que com método e critério sabe e define com autoridade o rumo de seu trabalho.

James Grier salienta que:

> *"Editar, portanto, consiste de uma série de escolhas estudadas, escolhas informadas criticamente; em resumo, o ato da interpretação. Editar, além disso, consiste na interação entre a autoridade do compositor e a autoridade do editor."* (Grier, 1996:2)[1]

Essa autoridade do editor reside no conhecimento e competência em realizar avaliações nos tipos de fontes apresentadas e na determinação do que elas transmitem. Dessa forma, Grier afirma que:

1 GRIER, James. 1996, p.2. *"Editing, therefore, consists of series of choices, educated, critically informed choices; in short, the act of interpretation. Editing, moreover, consists of the interaction between the authority of the composer and the authority of the editor."*

"Aqui encontra-se o ponto de interação entre a autoridade do compositor, como transmitido nas fontes, e a autoridade do editor no decorrer da avaliação e interpretação dessas fontes. Editar, portanto, compreende um balanço entre essas duas autoridades. Além disso, o balanço exato presente em qualquer edição particular é o produto direto do engajamento crítico do editor com a peça editada e suas fontes." (Grier, 1996:3)[2]

Quanto às gravações, também são um tipo de interpretação e de edição. Existe a confluência da autoridade do intérprete com a do compositor, ou ainda do intérprete com o editor e com o compositor. Sendo assim, como pianista e editor, eu poderia dialogar com o compositor com mais ferramentas, pois englobaria ao mesmo tempo as duas formas de recepção e, consequentemente, de interpretação. Ao final, talvez uma se sobrepusesse a outra, ou não.

Deve ser considerado, ainda, que no atual estágio da musicologia, gravações são fontes tão importantes quanto as registradas graficamente, por escrita direta ou indireta (mecanográfica). Podem vir a ser complementares; logo, não devem ser descartadas de imediato.

Considerando-se a complementaridade entre as fontes gravadas e grafadas, da mesma forma que o editor deve localizar as fontes escritas e definir as suas autenticidades, processo semelhante deve ocorrer com as gravações. Mas o que vem a ser uma gravação autêntica? É possível considerar-se uma gravação mais autêntica que outra? E a questão interpretativa do artista que a gravou? Em nosso caso particular, considero autêntica a gravação que esteja de acordo com a fonte gráfica autêntica, respeitando a interpretação expressiva do *performer*. Da mesma forma que as fontes gráficas, uma fonte gravada também poderá gerar contaminação e induzir a erros em execuções posteriores.

Mas o que houve com a Sonata para piano de Alberto Nepomuceno? Após a pesquisa das fontes gráficas, sua análise, publicação e confrontação com as fontes gravadas, foi possível diagnosticar o que havia ocorrido e traçar a sua trajetória: o primeiro pianista havia recebido uma fotocópia do manuscrito autógrafo com uma folha trocada; gravou a obra com a partitura do jeito que a havia recebido; tempos após enviou a mesma partitura para que o outro pianista a gravasse. Pronto, a contaminação estava feita.

A primeira edição dessa Sonata para piano surgiu somente em 1997, portanto 104 anos após a sua composição e após a contaminação relatada acima. O processo realizado em sua publicação é o objeto deste artigo.

ANTECEDENTES HISTÓRICOS

A história da Sonata para piano de Alberto Nepomuceno está ligada ao "Período Acadêmico" (Goldberg, 1999) de seu autor na Europa, entre 1889-1895,

2 GRIER, James. Op. Cit., p.3. *"Here lies the point of interaction between the authority of the composer, as transmitted in the sources, and the authority of the editor in the course of evaluating and interpreting those sources. Editing, therefore, comprises a balance between these two authorities. Moreover, the exact balance present in any particular edition is the direct product of the editor's critical engagement with the piece edited and its sources."*

mais especificamente ao período em que esteve estudando na Alemanha (1890-1893). Na ocasião, teve a oportunidade de estudar composição com Heinrich von Herzogenberg, na Academia Meisterschulle, de 1890 à 1892 e, a partir desse ano, no *Stern'schen Konservatoriums der Musik*, onde foi aluno de Arnô Kheffel, localizando-se ambas as escolas em Berlim.

Resulta de seu "Período Acadêmico" a produção de obras importantes e extremamente representativas para a questão do nacionalismo musical brasileiro. Surgiram nessa época obras como a Série Brasileira (1891), o Quarteto de Cordas nº 3 (Brasileiro) (1891), as primeiras canções em português, entre outras composições. É também deste período o começo de seu relacionamento com Edvard Grieg, figura exponencial do nacionalismo norueguês.

Conforme *Alberto Nepomuceno - Catálogo Geral*, de Sérgio Nepomuceno Alvim Corrêa (1996), a Sonata op.9 para piano fora composta em 1893, portanto em seu último ano em academias germânicas. Essa é uma informação importante, pois pode evidenciar uma composição acadêmica, com uma maior pretensão técnica que artística, possivelmente um exercício de domínio da forma sonata.

Sua estréia ocorreu a 4 de agosto de 1895, na cidade do Rio de Janeiro, em recital realizado no Instituto Nacional de Música, tendo o autor como intérprete. Referências a esse recital podem ser encontradas em vários tratados de história da música brasileira.

Renato Almeida assim se refere:

> *"Depois de sete anos em Paris, volveu em junho de 1895 ao Brasil, assumindo a sua cadeira [de órgão] no Instituto [Nacional de Música] e, em agosto desses mesmo ano, apresentou-se ao público, como organista, pianista e compositor. Dentre as peças de sua lavra, incluídas no programa desse Concerto, temos Anhelo, Valsa, Diálogo, Galhofeira [posteriormente publicadas como Quatro Peças Líricas op.13] e uma Sonata (para piano)". Grifos entre colchetes nosso.* (Almeida, 1942:430)

Algumas imprecisões são gritantes nessa citação de Renato Almeida. A primeira delas se refere aos sete anos em Paris. Nepomuceno esteve por sete anos estudando na Europa, entre Roma, (1889 a 1890), Berlim, (1890 a 1893) e Paris (1894 a 1895).

Em *150 anos de Música no Brasil (1800-1950)*, Luiz Heitor, mais preciso quanto às informações, corrige a informação do mês de retorno de Nepomuceno ao Brasil, também se referindo ao concerto estréia de Nepomuceno no Instituto:

> *"Em julho de 1895 regressava ao Rio abrindo sua classe de Órgão no Instituto Nacional de Música. A 4 de Agosto realizava um grande concerto, no salão do estabelecimento, exibindo-se como organista, pianista e compositor. De sua autoria constavam do programa peças para piano (Anelo, Valsa, Diálogo, Galhofeira e Sonata) ..."* (Azevedo, 1956:164)

A confirmação da data de retorno de Nepomuceno ao Brasil encontra-se em José Rodrigues Barbosa (1940) ao esclarecer que "*a 11 de junho de 1895, a bordo do paquete "Orellana", chegava ao Rio de Janeiro, depois de sete anos de ausência, o jovem brasileiro, ...*" (Barbosa, op. cit.:23). Barbosa ainda relata o programa do concerto de estréia de Nepomuceno com detalhes, também se referindo à Sonata para piano. Apesar da imprecisão a respeito do mês de retorno, é interessante observar que nenhum dos autores que relataram esse grandioso evento traz detalhes ou alguma referência à recepção do público excetuando-se um "*êxito muito animador*" (Azevedo, 1942:430). Desse concerto de estréia de Alberto Nepomuceno, a obra que mereceu maior destaque para a totalidade dos historiadores, e posteriormente pelos musicólogos, foi a Galhofeira (op.13 nº4), pela questão nacionalista que não é objeto deste trabalho.

Uma pesquisa nas fontes jornalísticas da época mostrou-se mais proveitosa.

Na seção Theatro e Música do Jornal do Commercio de 5 de agosto de 1895, o cronista se refere ao concerto como "*um triunfo esplêndido para o Sr. Alberto Nepomuceno, que foi consagrado (...) em entusiasmo delirante.*" Sobre a Sonata para piano "*tocada pelo autor, (...), deslumbrou pelo brilhantismo da execução e pela beleza da forma e elevação de inspiração rica e fantasiosa.*"

Oscar Guanabarino, importante crítico musical do Jornal O Paiz, na Seção Artes e Artistas do dia 5 de agosto de 1895 assim se manifesta:

> "*A sua Sonata para piano é uma bela composição digna de figurar entre as dos bons mestres, e podemos afirmar que entre os compositores franceses ainda não se produziu sonata mais bem feita.*"

Guanabarino amplia a observação "*mais bem feita*": "*muitas peças executadas ontem (eram) mais bem feitas do que inspiradas - e d'aí o serem aceitas não como serem produção do sentimento mas como o resultado de uma série de cálculos (...).*" O paradoxo da avaliação de Guanabarino é sintomático: uma bela composição, no entanto cerebral, calculada. A "beleza da forma" manifestada pelo articulista do Jornal do Commercio coincide com essa observação guanabarina.

Daqui também pode ser deduzida uma manifestação crítica a respeito das escolas alemã e francesa. Tendo sido composta na Alemanha, embora digna, é cerebral; se o fosse na França teria a Sonata sido composta com mais sentimento? Ou teria havido alguma confusão do articulista sobre o estilo e onde fora composta a Sonata?

Formalmente, a Sonata para piano de Nepomuceno não apresenta surpresas. Trata-se de um exercício acadêmico, onde o compositor demonstra o conhecimento e o domínio na realização dessa grande forma musical. Estruturada em 3 movimentos e escrita na tonalidade de fá menor, a Sonata inicia-se com um *Allegro con fuoco*, seguido por um *Andante espressivo* e conclui em um Rondó *Allegro con spirito*.

Nas palavras de Abreu e Guedes:

> "*A sonata é concisa nos seus três movimentos (...). A obra foi escrita em Berlim e sente-se nitidamente a influência do romantismo alemão, especialmente Schumann. (...). A forma sonata é utilizada no primeiro movimento em dimensões*

bastante reduzidas. O segundo é um belíssimo canto sem palavras e o terceiro, na forma rondó, é vigoroso e extenso, sendo que a última apresentação se constitui num desenvolvimento muito interessante." (Abreu e Guedes, 1992:78-79)

Quanto à influência de Schumann, discordo por identificar elementos que a vinculem mais a Brahms do que àquele compositor. Já nos primeiros acordes, devido ao uso de harmonias densas, pela tensão concentrada pelo uso de sextas, na utilização de recursos rítmicos como a hemíola, no tratamento conferido à melodia e sobretudo no uso reiterado de motivos em transformação, sou levado a essa conclusão. Junte-se a essas observações musicais o fato de que, até 1882, Nepomuceno havia sido aluno de composição de Heinrich von Herzogenberg, amigo de Brahms, que também sofreu influências deste compositor em suas obras para piano. Some-se, ainda, a polaridade Brahms-Wagner e seus reflexos estilísticos na música alemã da época e conseqüente influência em muitos compositores ocidentais.

FONTES: LOCALIZAÇÃO, IDENTIFICAÇÃO E AUTENTICIDADE.

Em nossa pesquisa de fontes, localizamos somente uma partitura manuscrita arquivada no acervo da família de Alberto Nepomuceno. A confirmação de que teria sido uma fotocópia da mesma partitura que fora utilizada nas gravações anteriormente relatadas simplificou essa tarefa.

Tratando-se de uma única fonte, recebi do neto do compositor uma fotocópia desse manuscrito, que contava com 24 páginas. A impressão resultante da análise do manuscrito, mais precisamente de sua cópia mostrou tratar-se de uma partitura de trabalho; embora clara em sua grafia, algumas rasuras de notas ou trechos inteiros foram observadas, bem como poucas indicações de dinâmica e economia na indicação das alterações. Estas muitas vezes eram somente indicadas no início dos compassos, restando subentendidas para a compreensão harmônica.

Durante a análise do manuscrito pode ser diagnosticada a presença de grafias distintas, o que indicava intervenções de terceiros no documento gráfico, sendo que algumas poucas interferências cederam lugar a duas páginas inteiras, ao final, com uma grafia distinta. De imediato, foi estabelecida a necessidade da defini-ção do grau de autenticidade do manuscrito recebido. Também a possibilidade de os problemas observados nas duas gravações dessa Sonata para piano terem alguma origem nessas interferências gráficas ainda necessitava de esclarecimento.

A ciência da Grafoscopia seria a chave para a definição da autenticidade do documento, bem como na identificação da autoria da(s) grafia(s) interferente(s). Na definição apresentada por Cavalcanti e Lira, "*Grafoscopia é a parte da Documentoscopia que se encarrega da verificação da autenticidade e da autoria dos grafismos*" (Cavalcanti e Lira, 1996:37). Devido a essa definição abrangente, técnicos em Grafoscopia e peritos tem se manifestado contra a limitação do uso dessa ciência à criminalística. Basílio esclarece que "*apesar da maior aplicação da Grafoscopia nas questões policiais e jurídicas, a sua aplicação abrange outras áreas do conhecimento humano, tais como o Direito, as Artes, a História, a Medicina, a Administração de*

Empresas e a Informática" (Basílio, p.2), já que, para esse autor, "*os desenhos artísticos, as pinturas, as esculturas, os discos, as fitas magnéticas, os disquetes e tantas outras coisas representativas de fatos ou idéias*" estão contempladas na conceituação jurídica de documentos gráficos. (Basílio, p.3).

Quanto a grafia musical, também estará sujeita à análise grafoscópica? Mendes, fazendo eco com peritos e técnicos dessa ciência, esclarece que existem dois princípios fundamentais na escrita: a sua individualidade e a sua independência do alfabeto utilizado (Mendes, 1995:563). Daí conclui-se que sim, reforçando a noção da possibilidade de identificação do autor da grafia e, por extensão, da autenticidade do documento musical, aqui uma partitura.

Outra questão importante a ser definida é sobre a validade da análise grafoscópica em um documento fotocopiado. Silva Pereira (1987) é categórico ao afirmar que a validade da análise grafoscópica de um documento fotocopiado dependerá do objetivo, da finalidade da análise, bem como da fotocópia apresentada. O fato de um documento ser fotocopiado não seria, a priori, um fator que o inviabilizasse como documento passível de análise de autoria e autenticidade.

A fotocópia que serviu de fonte para a publicação da Sonata para piano de Alberto Nepomuceno mostrou-se útil, já que as grafias nela contidas eram distintas e bem definidas. Conforme Mendes, "*na perícia gráfica tendente à determinação da autoria, o examinador poderá se defrontar com escritas de três tipos: escritas naturais; escritas disfarçadas; escritas imitadas.*" (Mendes, 1995:593). Em nosso caso, duas grafias naturais.

Assim, tendo como objetivo definir características da grafia de Alberto Nepomuceno, seria suficiente este único documento musical como modelo? Certamente não, pois além das alterações típicas da grafia com a idade, a autenticidade só poderá ser estabelecida se comparada a grafia em análise com outros grafismos autênticos, ou padrões de confronto. Para tal, foi tomado o cuidado de confrontar as características observadas na grafia da partitura da Sonata com a de outros manuscritos musicais do compositor, contemporâneos daquele. Como conseqüência, também pode-se avaliar o grau de interferência da grafia alienígena na partitura.

Na análise de elementos individualizadores da grafia musical de Alberto Nepomuceno, foram avaliados aspectos como as formas gráficas (claves, alterações, indicações de dinâmica, etc.), horizontalidade de hastes, a inclinação axial, espaçamentos entre traços e notas, jogo de pressão dos traços, calibre e trajetórias da grafia (pontos de ataque e remate), entre outras características, conforme as figuras apresentadas abaixo.

Figura 1. Assinatura de Alberto Nepomuceno.

Figura 2. Autógrafo do título da obra.

Figura 3. Indicação de andamento do primeiro movimento. Pode ser observada a interferência de outra grafia.

Figura 4. Indicação de andamento do segundo movimento.

Figura 5. Indicação de andamento do terceiro movimento.

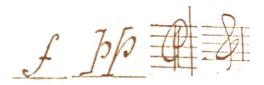
Figura 6. Indicações de forte, pianíssimo, clave de fá e clave de sol.

A grafia interferente apresenta características completamente distintas do autógrafo do compositor. Entre os elementos observados, destaca-se a utilização de outro tipo de tinta, cuja interferência na calibragem da grafia poderia indicar uma escrita posterior. As figuras abaixo demonstram as peculiaridades da grafia do copista deixando evidente as diferenças na relação com a do compositor.

Figura 7. Grafia do copista.

Figura 8. Claves de fá e de sol do copista.

A distinção entre as grafias do compositor e a interferente de um copista pode ser melhor observada se colocadas próximas. A diferença de habilidade gráfica entre ambos é diretamente proporcional à qualidade do traçado apresentado. Os elementos particularizados acima podem ser vistos de forma articulada nos trechos reproduzidos abaixo. A forma da cabeça das notas, a horizontalidade e verticalidade das hastes, a grafia distinta para a pausa de colcheia, os bemóis e bequadros e claves de sol e de fá são evidentes.

A densidade ou calibre dos traçados presentes também demonstra que foram grafados por meio fixador distinto.

Figura 9. Grafia do compositor no início da Sonata.

Figura 10. Grafia do copista no final do terceiro movimento.

Uma peculiaridade encontrada nas grafias diz respeito ao posicionamento das hastes, a esquerda ou direita da nota. Pode-se observar que, em Nepomuceno, a haste está sempre à direita da nota, conforme figuras 9 e 11, excetuando-se na escrita polifônica, figura 12.

Figura 11. Posicionamento de haste à direita, autógrafo do compositor.

Figura 12. Hastes em escrita polifônica.

Já na grafia do copista, o posicionamento das hastes é apresentado ora à direita, ora à esquerda, dependendo da espacialidade das notas grafadas, isto é, da posição relativa da altura das notas em relação à pauta. (fig.13)

Figura 13. Posicionamento das hastes pelo copista.

O espaçamento entre as notas, em Nepomuceno, não respeita os seus respectivos valores. Na figura 14, observa-se que o espaçamento entre as semicolcheias da pauta superior é semelhante ao das colcheias, na inferior. Mesmo que essa seja uma característica geral, isto é, presente em outras grafias, sua validade é fundamental como ferramenta de exclusão de autoria. No entanto, em conjunto com outras características, poderá definir a autoria da grafia.

Figura 14. Espaçamento entre notas. Observa-se também uma espacialidade quase constante entre as linhas de união das hastes de semicolcheias.

Como exemplo de detalhe individualizador da grafia de Nepomuceno, identificou-se um ideografocinetismo, um movimento rápido pouco aparente. Na figura 15, a nota inferior é um exemplo. A grafia não deixa dúvida sobre o que foi grafado, no entanto o detalhe da forma da cabeça da nota se assemelha a um pequeno traço cortado pela linha suplementar inferior. Trata-se de um detalhe sutil mas bem distinto da grafia corrente das notas musicais.

Figura 15. Ideografocinetismo individualizador da grafia do compositor.

Após o estudo grafoscópico, foi possível concluir que a fonte era autêntica. Restava-nos somente a avaliação do grau de interferência da grafia alienígena e, se possível, definir a sua autoria, embora esta não fosse objetivo de nossa análise.

Somente as duas páginas finais apresentavam um problema, se não de autoria, de autenticidade: encontravam-se com a grafia do copista, integralmente. Nada indicava que aquele trecho final fosse de Nepomuceno. A definição se deu pelo conteúdo musical apresentado nesse trecho. A coerência interna, a manutenção das figurações harmônico-melódicas, a densidade expressiva estava de acordo com o que o compositor havia escrito anteriormente. Desta forma, a autoridade de editor se manifestou ao considerar a fonte em sua totalidade como autêntica, apesar da grafia do copista.

DECISÕES EDITORIAIS

Após a definição da autenticidade do documento musical, realizou-se o mapeamento e a análise da obra a ser publicada. Respaldado nessa tarefa, foi possível a definição das decisões editoriais.

A Sonata para piano de Alberto Nepomuceno foi concebida em 3 movimentos e escrita na tonalidade de fá menor. Conforme descrito anteriormente, um *Allegro con fuoco*, seguido de um *Andante espressivo*, terminando com um Rondó *Allegro con spirito*.

Estruturalmente, está assim arquitetada:

Resumo Estrutural da Sonata op. 9 para piano

Allegro con fuoco Fá menor	Exposição: 1-86 primeira região temática (fá m): 1-20 Transição: vii°/i - vii°/V - ii - V/III - III: 21-37 segunda região temática (Lá^{b} M): 38-65 Transição: III - vii°/i: 66-86 Desenvolvimento: 87-183 primeira seção: vii°/IV - IV; V/ii - ii: 87-119 segunda seção (fugato): v - V/III - III - V/i: 120-183 Reexposição: 184-269 primeira região temática (fá m): 184-203 Transição: vii°/i - vii°/V - V/i - I: 204-221 segunda região temática (Fá M): 222-248 Conclusão: I - vi - I: 249-269

Andante espressivo Si bemol M	A: Si bemol M: 1-16 B: sol m: 17-31 A': Si bemol M: 32-39 B': Si bemol m: 40-49 Coda: Si bemol m: 50-60
Allegro con spirito Fá menor	A: fá menor: 1-44 Transição: 45-58 B: Lá bemol M: 59-81 A: fá menor: 82-108 C (coral): Dó M: 109-139 Transição: 140-163 A: fá menor: 164-198 Coda: viiº (sobre tônica)-i-iv-i: 199-217

Na análise realizada, não foram observadas informações dúbias quanto à grafia ou informação de alturas. Indicações de dinâmica são raramente encontradas; quanto a quaisquer outras orientações auxiliares para as tomadas de decisão por parte do intérprete, tais como sinais de articulação, ligaduras de fraseado, pedalização ou qualquer outra, o manuscrito autógrafo torna-se um documento extremamente árido.

Sob esse aspecto, sua partitura representa uma obra aberta, dando ao intérprete total liberdade em suas decisões para execução. Longe de avaliar se tal manuscrito é um autógrafo trata-se de uma peça de rascunho, embora bem acabado, e tentar preenchê-lo com interpretações pessoais do editor, embora também pianista, pretendeu-se com essa edição respeitar o manuscrito tal qual ele se apresentou.

Algumas correções realizadas pelo próprio compositor puderam ser observadas no manuscrito autógrafo. As figuras 16 e 17 as exemplificam.

Figura 16. Correção encontrada no comp. 7, do primeiro movimento Observa-se que o autor riscou as notas lá e dó, terceiro terço do primeiro tempo e primeiro terço do segundo tempo, na pauta superior.

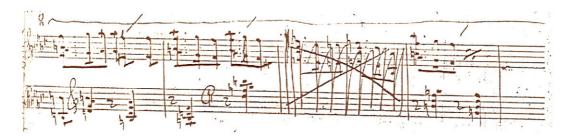
Figura 17. Ainda no primeiro movimento, sistema entre os compassos 208-210. A rasura observada refere-se a um equívoco estrutural, já que o compasso rasurado é equivalente ao 211.

Outras informações encontradas na partitura também dizem respeito a questões estruturais. No primeiro movimento, encontra-se a orientação "*Repete 1 a 34*" (fig. 18 e 19) ao final do desenvolvimento; no Rondó, "*Repetir A ...*" (a intenção é clara, no entanto a grafia não é de todo legível).

Figura 18. Compassos 181-184, primeiro movimento. Final da exposição com a orientação de repetição dos compassos 1-34.

A figura 19, mostra em detalhe a transição entre os compassos 183-184. Nele se observam barras de compasso feitas pela grafia interferente sobrescritas às barras grafadas pelo compositor, além de duas correções nas últimas notas do compasso 184, realizadas também por Nepomuceno.

Figura 19. Detalhe da transição entre os compassos 183-184.

Ainda sobre a figura 19, observa-se que a prescrição para repetir os compassos de 1 a 34 não foi realizada literalmente. Comparando-a com a figura 9, compassos 1 a 3, observa-se no segundo tempo, na pauta superior, a ausência da nota dó.

Assim, de acordo com as análises realizadas na partitura utilizada como fonte, único documento manuscrito autógrafo localizado dessa Sonata para piano, foram tomadas as seguintes decisões editoriais:

DECISÕES EDITORIAIS PARA A SONATA PARA PIANO DE ALBERTO NEPOMUCENO PRIMEIRO MOVIMENTO

Compasso	Decisão Editorial
7	Acréscimo da indicação bequadro no ré semicolcheia do último terço do primeiro tempo, harmonicamente justificável pelo acorde precedente.
18	Acréscimo do bequadro no acorde de sol, no primeiro tempo.
19	Indicação de bequadro na oitava de ré do último terço do segundo tempo.
20	Orientação de bequadro no ré do último terço do primeiro tempo, no acompanhamento.
Justificam-se os acréscimos dos bequadro nas regiões apontadas nos compassos 18-20 devido ao movimento harmônico da região: sol M (18), como dominante, movendo-se para dó m (19-20).	
26	A ausência do bequadro no ré do acorde do segundo tempo do acompanhamento é um lapso por tratar-se de inversão da harmonia diminuta da região.
31	Trata-se da repetição do conteúdo do compasso 29 uma oitava abaixo; logo foi acrescido do bequadro no fá do acorde diminuto do segundo tempo.
38	Acréscimo, na melodia, do bemol no ré do segundo tempo. Considerando-se o ré semicolcheia anterior como um ornamento, justifica-se a alteração diatônica.
40	Repetição do compasso 38, uma oitava acima.
42	Indicação de bemol no si, segundo tempo, na melodia. Mesmo critério do compasso 38.
44	Repetição do compasso 42.
48	Semelhante ao compasso 38, diferenciando-se deste por maior densidade cordal. Mesmo critério.
101	A orientação de sustenido na oitava de fá, segundo terço do segundo tempo, está subentendida no arpejo diminuto descendente (vii/ii - ii).
142	Acréscimo do bemol no fá dos acordes do acompanhamento, no segundo tempo. Trata-se de um lapso em virtude da harmonia diminuta encontrada na melodia.
168	Indicação de bequadro no si do acorde do primeiro tempo. Trata-se da repetição do compasso 166, uma harmonia de 6ª aumentada.
171	A região de harmonização diminuta justifica o acréscimo do bequadro na nota mi do acorde do segundo tempo.
177	Acréscimo do bemol no ré do acorde do segundo tempo, evitando confusão com o sustenido anterior. O critério foi o mesmo utilizado no compasso 38: ré sustenido apojatura, ré bemol diatônico.
178	A orientação de si bemol, no último terço do segundo tempo segue o mesmo critério apontado para o compasso 177.
182	No primeiro terço do segundo tempo, mi bequadro, de acordo com o baixo e a harmonia diminuta.
184	Em função da orientação "*Repete 1 a 34*", acréscimo da nota dó, no acorde do segundo tempo.
190	Ídem ao compasso 184.
200	Acréscimo de bequadro no ré, último terço do segundo tempo, no acompanhamento.
201	Ídem no acorde de sol maior, no primeiro tempo.
Os compassos 200-201 são semelhantes aos de números. 17-18. Região tonal de sol maior.	
209	Acréscimo do ré bequadro no acorde do primeiro tempo. Segundo a orientação de repetição de 1 a 34.
210	Acréscimo do ré bequadro no acordes dos primeiro e segundo tempo. Mesmo critério do 209.
221	Mesmo critério do compasso 38. Ré bemol.
223	Semelhante ao compasso 221, uma oitava acima.
225	Sol bequadro no segundo tempo. Mesmo critério do 38.
227	Repetição do compasso 225.
231	Semelhante ao compasso 221, uma oitava acima e com maior densidade cordal.
235	Supressão do mi, último terço do primeiro tempo, para manter a figuração melódica; acréscimo da nota dó (5ª) no acorde do segundo tempo, possível lapso pela disposição harmônica, dobrando fundamental e terça.
241	Ajuste na figuração do arpejo, de acordo com a padronização apresentada durante o movimento.
246	Acréscimo do bequadro no si, acorde do segundo tempo da melodia. Harmonização cromática, tratada com retardos de resolução, contrabalançando estrutura semelhante no compasso 63.
263	Lapso na indicação de bequadro no mi grave da oitava, último terço do segundo tempo.
265	Indicação de bequadro no fá, no segundo tempo. Segue o mesmo critério do compasso 38.

Apesar da indicação "*Repetir 1 a 34*", os compassos equivalentes da reexposição, de 184-217, não são uma repetição literal daqueles. É digna de nota a passagem entre os compassos 13-18 e seu equivalente 196-201, que apresentam uma movimentação harmônica coincidente.

Nessas regiões, mais especificamente no compasso 14 e seu equivalente estrutural 197, a indicação da nota ré bemol, no primeiro, e ré natural, no segundo, prende-se a questões de fluxo musical. Enquanto na primeira região o fluxo é contínuo, demonstrado pelos trêmulos do acompanhamento, a utilização do ré bemol apresenta a função de amenizar a tensão insuflada pelos trêmulos. Já em seu equivalente estrutural, o ré natural se justifica pela necessidade da sensível como forma de manter a tensão, já que aqui o fluxo de energia dos trêmulos do acompanhamento é interrompido por acordes, como resoluções cadenciais.

Neste primeiro movimento ainda pode ser observada uma correção no compasso 53. Encontra-se aqui um engano no acompanhamento, antecipando o acompanhamento arpejado do compasso seguinte. Devidamente riscado pelo compositor.

SEGUNDO MOVIMENTO

Compasso	Decisão Editorial
4	Acréscimo da indicação bequadro no ré e mi agudos das oitavas dos terceiro e quarto tempos.
5	Ídem quanto ao sol bemol e ré bequadro semicolcheias nos segundo e quarto tempo.
20	Na segunda metade do quarto tempo, lá bequadro. Trata-se de uma vii° que resolve no compasso seguinte.
42	segundo tempo, na melodia, oitava de lábemol, de acordo com a região tonal, reforçada pelo longo pedal de lá bemol no baixo.
48	terceiro e quarto tempos ambientam-se em uma região de harmonização diminuta sobre a dominante. Assim, foi acrescentado o bequadro no mi do acorde do terceiro tempo.

TERCEIRO MOVIMENTO

As diferenças observadas restringiram-se ao ritornelo do Rondó. Em função dos indícios de repetição literal, prescrito uma vez no compasso 36, referido na página 14, e diagnosticado durante a análise das demais repetições, foi realizada a equivalência entre os compassos correspondentes, estando as alterações efetuadas pelos acréscimos de notas indicadas entre parênteses na partitura publicada. Os compassos alterados estão sombreados na tabela abaixo.

EQUIVALÊNCIA DE RITORNELO

Ritornelo 1	Ritornelo 2	Ritornelo 3	Ritornelo 4
1	36	82	164
2	37	83	165
3	38	84	166
4	39	85	167
5	40	86	168
6	41	87	169
7	42	88	170
8	43	89	171
9	44	90	172
10	45	91	173
11	46	92	174
12	47	93	175
13		94	176
14		95	177
15		96	178
16		97	179
17		98	180
18		99	181
19		100	182
20		101	183
21		102	184
22		103	185
23		104	186
24		105	187

Em uma única situação, no compasso 213, com a grafia alienígena, existe um engano no início do compasso: há a indicação de clave de sol na pauta superior. No entanto, o material musical da região encontra-se em registro médio e grave, requerendo a clave de fá. A clave de sol torna-se necessária somente a partir do compasso seguinte, dessa vez corretamente indicada.

Baseado nas análises e critérios definidos acima, as diretrizes básicas utilizadas na publicação da Sonata para piano de Alberto Nepomuceno podem ser agrupadas nos seguintes itens:

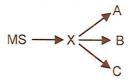
- Com o objetivo de interferir o mínimo possível na partitura e para disponibilizar uma obra aberta ao intérprete, tomou-se a decisão de não expressar sinais de interpretação além dos informados pelo compositor;
- Acréscimos de possíveis lapsos de notas foram indicados entre parênteses;
- Acréscimo de acidentes onde os mesmos estavam subentendidos pela região tonal.

Em julho de 2004, em pesquisa realizada na Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional, localizamos o manuscrito autógrafo original da Sonata para piano. Identificada como MS, N-IV-21, em sua catalogação observa-se: "*Ultima página acréscimo posterior. Cópia de Sérgio Nepomuceno. Autógrafo incompleto.*"

A partir desse manuscrito, foi possível estabelecer uma relação estemática entre as fontes e esclarecer os problemas diagnosticados.

Primeiro foi realizada a avaliação da completitude do MS, já que estava catalogado como incompleto. Constatou-se que, durante uma cópia realizada por Sérgio Nepomuceno, a terceira folha da partitura permaneceu esquecida virada ao final do maço. Como a última folha, e não página, de acréscimo posterior é avulsa, esta ficou após aquela, ocasionando, aos inadvertidos, um problema de continuidade nos conteúdos musicais. Assim, confirma-se a observação de autógrafo incompleto, já que a última folha fora copiada por Sérgio Nepomuceno, embora a partitura esteja completa.

Em razão dessa desordem de folhas, seguindo-se a seqüência de páginas, restou 1, 2, 3, 6, 7, ..., 20, 21, 4, 5, 22, 23. Como no MS não há numeração de páginas, assim ficou e foi fotocopiado. A interferência maior se deu nessa fotocópia resultante, onde foi acrescentada, além dos números de página, a indicação de op.9 e a orientação *All° con fuocco* no primeiro movimento, inexistente no MS. Essa última constatação confirma a avaliação diagnosticada na figura 3. A partir dessa fotocópia alterada, todas as demais tiveram origem.

Figura 20. Relação entre as fontes. MS - Manuscrito autógrafo; X - fotocópia alterada; A, B, C - fotocópias geradas de X

CONCLUSÃO

Nossas conclusões referem-se aos dois vértices considerados na pesquisa da Sonata para piano de Alberto Nepomuceno: a fonte manuscrita e as fontes gravadas.

Quanto ao primeiro, considerou-se que a fonte manuscrito autógrafo localizada era autêntica possuindo um elevado grau de probabilidade de que se trate de uma partitura rascunho, não completamente elaborada. Também foi possível concluir que existe a possibilidade de a grafia interferente ser a do neto do compositor.

No que diz respeito as gravações, o diagnóstico, para ambas as gravações é o seguinte:

- primeiro movimento: exclusão do compasso 35;
- primeiro movimento: Salto do compasso 82 para o 141:
- estruturalmente não procede por falta de coerência interna na passagem de uma região arpejada para outra cordal.
- terceiro movimento: após o compasso 187 não havia uma seqüência coerente:
- foi diagnosticado, a partir deste compasso 187, a inclusão dos compassos 83 a 140. A partir daí seguiu-se o final.

Tais problemas ocorreram por dois motivos: no caso da exclusão do compasso 35 do primeiro movimento, a cópia estava um pouco ilegível; quanto aos saltos e interpolações, devido a uma página colocada fora de lugar.

Com base nas reflexões apresentadas neste artigo, foi possível disponibilizar a publicação da primeira edição da Sonata para piano de Alberto Nepomuceno, possivelmente a primeira sonata brasileira para piano.

Referências bibliográficas

ABREU, Maria e GUEDES, Zuleika Rosa. *O Piano na Música Brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1992.

ALMEIDA, Renato. *História da Música Brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp., 1942.

AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. *150 anos de Música no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

BARBOSA, José Rodrigues. Alberto Nepomuceno. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v.7, n.1, 1940. p.19-39.

BASÍLIO, Márcio. *Grafoscopia*. http://www.marciobasilio.hpg.ig.com.br.

CAVALCANTI, Ascendino; LIRA, Evson. *Grafoscopia Essencial*. Porto Alegre: Sagra-DC Luzzatto, 1996.

CORRÊA, Sérgio N. A. *Alberto Nepomuceno - Catálogo Geral*. segunda ed. Rio de Janeiro: Funarte/Coordenação de Música, 1996.

GOLDBERG, Luiz Guilherme. *A Linguagem Musical de Alberto Nepomuceno em sua Obra para Piano Solo*. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: Edição do autor, 1999.

GRIER, James. *The Critical Editing of Music - history, method, and practice*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

GUANABARINO, Oscar. Artes e Artistas. *Jornal O Paiz*. Rio de Janeiro. 5 ago. 1895. p.3.

MENDES, Lamartine B. Documentoscopia. IN: *Tratado de Perícias Criminalísticas*. Porto Alegre: Sagra-D.C. Luzzatto, 1995. p.551-685.

SILVA PEREIRA, Carlos Guido. Perícia em Documentos Xerografados. IN: *Separata da Revista Faculdade de Direito*. Caxias do Sul, n.1, dez. 1987.

THEATROS e Música. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro. 5 ago. 1895. p.2.

Afinal, o que é uma edição crítica? Uma reflexão sobre aspectos da obra *The Critical Editing of Music* e sua Relevância para a Edição da Música Sacra Brasileira dos Séculos XVIII e XIX

Marcelo Campos HAZAN*

RESUMO: A preparação de edições para execução ou estudo constitui aspecto fundamental da atividade musicológica. "Edição crítica" é uma expressão rotineira nesta área de pesquisa, mas o que significa exatamente? Em *The critical editing of music*, o objeto de minha reflexão, o autor James Grier expõe uma concepção editorial baseada em quatro princípios fundamentais. Ao examinar cada um deles, demonstrarei de que formas relevam para a edição da música sacra brasileira dos séculos XVIII e XIX, com base em minha experiência no Projeto Acervo da Música Brasileira / Restauração e Difusão de Partituras. E a partir das idéias de Grier, procurarei chegar a uma definição empírica: afinal, o que é uma edição crítica em música?

A preparação de edições para execução ou estudo constitui aspecto fundamental da atividade musicológica. "Edição crítica" é uma expressão rotineira nesta área de pesquisa, mas o que significa exatamente? Embora não exista uma definição consensual a respeito, existe, desde 1996, um rico referencial teórico-metodológico destinado à elaboração de edições musicais, a partir do qual é possível chegar a uma conclusão concreta sobre o que caracteriza uma edição crítica e de que maneira esse enfoque contrasta com outros tipos de propostas editoriais. Na obra *The critical editing of music*,[1] o objeto de minha reflexão, o autor James Grier expõe uma concepção editorial baseada em quatro princípios fundamentais: 1) a edição musical é um processo crítico por natureza; 2) a crítica, incluindo-se aí a edição, fundamenta-se no conhecimento histórico; 3) editar envolve uma investigação histórica da dimensão semiótica do texto musical; e 4) o critério decisivo do editor é sua concepção do estilo musical.[2] Ao examinar cada um destes princípios, demonstrarei de que formas relevam para a edição da música sacra brasileira dos séculos XVIII e XIX, com base em minha experiência no Projeto Acervo da Música Brasileira / Restauração e Difusão de Partituras. E a partir das idéias de Grier, procurarei chegar a uma definição empírica: afinal, o que é uma edição crítica em música?

* Integrante da Equipe de Musicologia do Projeto Acervo da Música Brasileira / Restauração e Difusão de Partituras.

1 GRIER, James. *The critical editing of music: history, method, and practice*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. 267 p. Para versões abreviadas desta obra, cf.: GRIER, James. On the critical editing of music. The Maynooth International Musicological Conference 1995: Selected proceedings, II. *Irish Musical Studies*, v.5, p.119-130, 1996; e GRIER, James. Editing. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2a. ed. SADIE, Stanley e TYRREL, John, eds. Londres: Macmillan, 2001. v.7, p.885-895.

2 GRIER. Op. cit., 1996. p.8, 36.

Com este objetivo em mente, convém iniciar a discussão a partir de uma breve consideração sobre o que significa agir ou pensar criticamente em termos gerais. Como observa Emma Hornby em sua excelente análise da obra de Grier, pensar de uma maneira crítica implica em questionar as aparências, avaliar os fatos em profundidade, levar em consideração diversos pontos de vista e, desta forma, determinar a melhor maneira de se alcançar um objetivo.[3] Quando Grier afirma que o processo editorial é "crítico por natureza", está dizendo que o sucesso de uma edição, seja qual for o tipo – fac-similar, diplomática, prática, crítica, genética, aberta[4] – depende do senso crítico do editor. A palavra do compositor é transmitida através das fontes e ao editor cabe avaliar e interpretar criticamente esta evidência. Essa interação matiza todas as facetas do processo editorial. Trata-se, em poucas palavras, de um ato de interpretação e reflexão.

A necessidade de uma postura crítica manifesta-se já na escolha do tópico da edição. Ao acolher ou rejeitar determinado repertório, o editor está, conscientemente ou não, esboçando um gesto identitário. A escolha de, por exemplo, uma missa de Manoel Dias de Oliveira (c.1735-1813) no lugar de um dobrado anônimo ou de uma cantata de Telemann (1681-1767) traz consigo implicações de caráter ideológico, e às vezes até político. O exemplo paradigmático nos anais musicológicos é a publicação, de 1851 a 1899, das obras completas de Bach (1685-1750) e sua ligação com a consolidação hegemônica do discurso político-cultural germânico.[5] Um bom exemplo brasileiro é a edição das obras de José Maurício Nunes Garcia (1767-1830) por iniciativa de Alberto Nepomuceno (1864-1920), cuja "República Musical" definia-se em contraposição à ópera italiana associada ao regime monárquico.[6] Existem interesses nem sempre evidentes motivando a promoção, disseminação e avaliação de obras musicais. Não sem razão, os adeptos da chamada "Nova Musicologia" vêm se debruçando sobre a formação do cânone, examinando com atenção o papel desempenhado pelas edições históricas e seus editores.

O primeiro princípio postulado por Grier possui outras implicações importantes. Uma delas diz respeito ao conceito Urtext, outro termo usual no campo dos estudos textuais em música.[7] As edições Urtext emergiram, a partir de 1895, em reação à proliferação do que Grier chama de "edições interpretativas". Uma edição interpretativa tem como objetivo comunicar em detalhe uma concepção pessoal

3 Cf.: HORNBY, Emma. The critical editing of music, de James Grier. *TEXT*. v.13, p.255-257, 2000. Para outras avaliações da obra de Grier, cf.: BOORMAN, Stanley. *Journal of the American Musicological Society*. v.54, n.2, p.359-362, 2001; CALDWELL, John. *Plainsong and Medieval Music*. v.6, n.2, p.175-179, out. 1997; ELLIOTT, Patricia. *The Beethoven Journal*. v.12, n.1, p.46, 1997; GREENNAGEL, David J. *Choral Journal*. v.38, n.9, p.68, abr. 1998; HARSH, Edward. *The Journal of Musicological Research*. v.17, n.3-4, p.301-308, jun. 1998; e HILL, Jennifer. *Context*. n.14, p.69-70, 1997.

4 Para uma discussão sobre os diversos tipos de edições, cf.: FIGUEIREDO, Carlos Alberto. *Editar José Maurício Nunes Garcia*, Rio de Janeiro, 2000. Tese (Doutorado). Universidade do Rio de Janeiro. p.92-106. Compare-se as considerações sobre edições críticas tecidas por Figueiredo, fundamentadas no trabalho de autores como Carl Dahlhaus, Georg Feder e Caraci Vela, com as aqui apresentadas.

5 Cf.: BRETT, Philip. Text, context, and the early music editor. In: *Authenticity and early music*. KENYON, Nicholas, ed. Oxford: Oxford University Press, 1988. p.86.

6 Cf.: VERMES, Mónica. Alguns aspectos da música sacra no Rio de Janeiro no final do século XIX. IV SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, Curitiba, 20-23 jan. 2000. *Anais*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2001. p.193-198.

7 GRIER. Op. cit., 1996. p.4, 10-12.

– o editor é geralmente um intérprete famoso – de como determinada obra deve ser executada. As edições interpretativas de então tendiam a ser especialmente idiossincráticas, apresentando expressiva quantidade de alterações e acréscimos editoriais nem sempre discerníveis e muitas vezes em detrimento do conteúdo das fontes.[8] Em resposta a esses excessos, as edições Urtext partiam de uma orientação radicalmente oposta: seu objetivo era estimular o usuário a formar uma concepção própria da música, a partir de um "texto original", alegadamente livre de qualquer intervenção por parte de um editor. Por volta de década de 1950, o termo passou a ser explorado, cada vez mais, para fins comerciais e aplicado de forma indiscriminada, situação que persiste até os dias de hoje. Embora louvável em suas intenções originais, a edição de um Urtext constitui, dentro da colocação de Grier, um evidente contra-senso na medida em que toda atividade editorial pressupõe uma interação entre a opinião do editor e o testemunho das fontes. É generalizado o atual ceticismo em torno deste conceito, descrédito este que é consistente com um questionamento da objetividade e da imparcialidade na epistemologia das ciências humanas.

O caráter interpretativo inerente ao ato editorial também é incompatível com a proposta de uma edição definitiva.[9] Ainda vigora no Brasil a mentalidade de que uma fonte musical constitui matéria-prima de uso pessoal e restrito. Segundo este ponto de vista, qualquer edição subseqüente por parte de terceiros constitui não apenas redundância musicológica como também uma quebra da ética profissional.[10] Mas nenhuma edição, sem exceções, pode aspirar à condição de definitiva. Novas investigações, realizadas por novos pesquisadores, com orientações, objetivos e perfis distintos, produzirão inevitavelmente novos resultados, mesmo que sobre fontes já várias vezes estudadas. O preconceito contra edições múltiplas de uma mesma obra prende-se à idéia de que a edição é um processo auto-evidente, cujo produto final emerge puro, neutro, sem qualquer traço de subjetividade. Também parece estar ligado a uma ânsia por "descobertas" e "ineditismos" que pouco têm contribuído para a transparência e a pluralidade de enfoques indispensáveis à vitalidade do estudo da música do e no Brasil.

No segundo princípio, Grier alinha-se à "teoria social da edição" de Jerome McGann,[11] formulada em reação a uma orientação que predominou durante a maior parte do século passado, a de que "*o editor responsável deve procurar expor o mais claramente possível as melhores intenções do compositor*".[12] Grier, influenciado por McGann, problematiza a intencionalidade ao argumentar que o compositor

8 Embora o próprio Grier não faça a distinção, acho interessante considerar a "edição interpretativa" como um tipo especial de "edição prática". Nem toda publicação essencialmente destinada ao uso do intérprete exibe as características que acabo de descrever.

9 GRIER. Op. cit., 1996. p.4-6, 36.

10 CASTAGNA, Paulo. O "roubo da aura" e a pesquisa musical no Brasil. X ENCONTRO NACIONAL DA ANPPOM, Goiânia, 27 a 30 de agosto de 1997. *Anais*. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 1997. p.35-39.

11 McGANN, Jerome J. *A critique of modern textual criticism*. Charlottesville: University Press of Virginia, 1992. 146 p.

12 "*In general, 20th-century musicians feel that the responsible editor should try to make as clear as he can the best intentions of the composer* [...]". BROWN, Howard Meyer. Editing. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. SADIE, Stanley, ed. Londres: MacMillan, 1980. v.5, p.839.

não é um criador solitário, em total controle de sua obra, mas apenas um entre vários agentes sociais e institucionais que moldam os contornos e significados dessa composição.[13] A multiplicidade de agentes faz da procura pelas "melhores intenções do compositor" um objetivo muitas vezes fútil; a edição é um exercício complexo, equívoco, sujeito a cada instante a incertezas e indefinições que não permitem concluir o que pensava o autor.[14] Desta forma, a essência da edição, como toda forma de crítica, é histórica, não psicológica, e pressupõe uma ampla investigação da sociologia da criação, transmissão e transformação da obra musical.

Com o recurso às intenções do autor (conhecido na crítica literária como "falácia da intenção"), a participação do editor é abstraída e o processo editorial revestido com uma qualidade de impessoalidade e desinteresse. Mas é importante insistir que, na edição, como em toda produção de conhecimento, o fator "quem" é tão pertinente quanto "o que". Assim como a música que edita, o próprio editor existe dentro de um contexto sócio-histórico que reflete e condiciona não apenas a escolha, como já mencionei, mas também a maneira como irá trabalhar seu tópico.[15] As chamadas "restaurações" realizadas por Francisco Curt Lange (1903-1997) são um exemplo desta constatação. Na edição de Curt Lange da *Missa em Mi bemol* de José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (1746?-1805), Gerard Béhague identificou uma significativa incidência de intervenções editoriais tacitamente efetuadas, entre elas a correção sistemática de quintas e oitavas paralelas e a reconfiguração esporádica da ornamentação original.[16] A propensão do musicólogo teuto-uruguaio a "corrigir" supostas deficiências técnicas e estéticas explica-se a partir de sua localização num panorama anterior à afirmação definitiva da música pré-joanina nos anais historiográficos brasileiros. A própria teoria editorial de Grier pode ser examinada sob essa perspectiva. Sua ênfase no estudo da obra de arte como um construto sócio-cultural sintoniza-se com os preceitos da Nova Musicologia norte-americana e assim se enquadra neste regime acadêmico pouco afeito aos estudos textuais e outras atividades "positivistas".

Algumas questões metodológicas características à edição podem ser proveitosamente contextualizadas a partir de particularidades da música sacra brasileira. Por exemplo, Grier observa que, quando fontes diretamente associadas ao compositor encontram-se perdidas ou indisponíveis ao editor, é viável recorrer aos métodos da crítica textual, notadamente à filiação estemática ("método de Lachmann" ou "método do erro comum"), com a finalidade de resgatar um provável original do autor (arquétipo).[17] Através da filiação estemática é possível determinar o parentesco entre as fontes e expurgar as interferências externas ao compositor, deliberadas ou acidentais, ocorridas durante o processo de transmissão. Ao que me consta, à exceção do trabalho do musicólogo Carlos

13 GRIER. Op. cit., 1996. p.16-19.

14 Idem. p.2, 8.

15 Idem. p.20.

16 BÉHAGUE, Gerard. Música "barrôca" mineira: problemas de fontes e estilística. *Universitas*. Revista da Universidade Federal da Bahia, Salvador. n.2, p.149-150, 1969.

17 Não cabe aqui uma discussão detalhada sobre as idéias de Karl Lachmann (1793-1851) e a crítica textual. Para uma introdução em português, cf.: SPINA, Segismundo. *Introdução a edótica*. 2a. ed. rev. e atual. São Paulo: EDUSP, 1994. 165 p.

Alberto Figueiredo, sensível aos procedimentos da filologia clássica, nenhuma composição brasileira foi objeto de uma reconstituição estemática, apesar da existência de dezenas ou mesmo centenas de obras sacras do século XVIII e início do XIX que só conhecemos através de cópias tardias.

Por outro lado, diante do extraordinariamente alto grau de independência escribal que marca a transmissão do repertório sacro-musical brasileiro, muitas fontes possuem interesse musicológico por testemunhar tradições específicas, documentando os gostos e necessidades dos escribas que as confeccionaram e dos intérpretes e platéias a que foram destinadas em determinada época e local.[18] Em se tratando do Projeto Acervo da Música Brasileira, onde o foco são as práticas evidenciadas nos manuscritos abrigados no Museu da Música de Mariana (MG), a existência de um holófrafo do Ofício de Defuntos de José Maurício na Biblioteca Alberto Nepomuceno, da Escola de Música da UFRJ, não constitui impedimento à edição desta mesma obra com base em uma cópia de segunda ou terceira geração realizada por Bruno Pereira dos Santos (fl.1815-1861), um músico que atuou Catas Altas do Mato Dentro, no interior de Minas Gerais.[19] Esta alternativa, a edição de um "melhor texto", apesar da existência de um documento do autor, e o exemplo precedente, a recuperação estemática de um texto arquetípico, na ausência de um holófrafo, evidentemente não esgotam todas as possibilidades contempladas pela teoria e prática editorial. Mas os dois exemplos são suficientes para demonstrar que, como adverte Grier, cada obra, cada fonte e portanto cada edição é um caso específico, e a escolha da estratégia editorial mais adequada depende da posição do editor diante da relação histórica entre as fontes e da situação das mesmas no processo de transmissão.[20]

Permeando toda essa discussão está a distinção fundamental entre o texto de uma obra musical e a obra propriamente dita. Texto e obra não são sinônimos na medida em que um texto define um estado específico da obra. Como afirma Grier, "*uma obra existe em um número potencialmente infinito de estados, quer na forma escrita (partitura) ou sonora (execução)*".[21] Todavia, o objeto central da atenção do editor não é o texto sonoro, mas o manuscrito ou impresso, pois este é o veículo de transmissão preferencial do repertório em questão.[22] Assim, uma fonte, o suporte físico deste texto, reifica um estado histórico da obra em seu percurso no tempo e no espaço. Dois momentos desta trajetória, exemplificando a flexibilidade textual que marca a música religiosa brasileira, podem ser evidenciados a partir de um confronto entre a referida cópia de Bruno Pereira dos Santos e o holófrafo

18 GRIER. Op. cit., 1996. p.108-109, 120-121.

19 GARCIA, José Maurício Nunes. *Matinas e Encomendação de Defuntos*. In: CASTAGNA, Paulo (coord.) *Música Fúnebre*; coordenação musicológica Paulo Castagna; coordenação editorial Carlos Alberto Figueiredo; pesquisa, edição e texto André Guerra Cotta, Carlos Alberto Figueiredo, Fernando Binder, Marcelo Campos Hazan, Paulo Castagna. Belo Horizonte: Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, 2003. n.3, p.163-193 (Acervo da Música Brasileira / Restauração e Difusão de Partituras, v.9)

20 GRIER. Op. cit., 1996. p.36-37.

21 "*The work exists in a potentially infinite number of states, whether in writing (the score) or in sound (performance)*". Idem. p.23.

22 Grier faz a ressalva de que suas considerações aplicam-se essencialmente à tradição da música clássica, onde o processo de edição normalmente começa e termina com documentos escritos, respectivamente fonte e edição. GRIER. Op. cit., 1996. p.7.

do Ofício de Defuntos de José Maurício. Na cópia, por motivos práticos ou estéticos, a obra não apenas foi subtraída de todos os segmentos hológrafos que precedem o primeiro Responsório, como também apresenta nova música para o *Kyrie* e *Requiescant* que sucedem o nono e último Responsório. Em outras palavras, início e término desta composição divergem acentuadamente nos dois manuscritos. É curioso observar a maneira como o *Catálogo temático das obras do Padre José Maurício Nunes Garcia* – publicado em 1970 mas até hoje, pela precisão e escopo, uma das maiores, senão a maior contribuição da musicologia latino-americana no gênero – encara este fenômeno. Em sua análise das fontes mauricianas, a autora Cleofe Person de Mattos demonstra certo constrangimento em relação às múltiplas variantes que decorrem das interferências dos escribas, caracterizadas como "*'traições' aos originais*", "*'complementações' indevidas*", "*adulterações*", enfim, como "*as intenções reformadoras daqueles que se arrogaram o direito de imprimir aspecto novo à obra de José Maurício*".[23] Não acredito que esse embaraço se justifique em tempos ditos pós-modernos, onde a descentralização é adotada como estratégia política e a ambigüidade, a instabilidade e a transitoriedade são celebradas – e não lamentadas – como inerentes a qualquer prática ou organização social.

O terceiro dos quatro princípios de Grier pertence ao âmbito da paleografia ou seja, refere-se à interpretação da notação musical, enfocada pelo autor como um "sistema semiótico" ou "significante" a partir das idéias de Ferdinand de Saussure (1857-1913).[24] Em termos mais prosaicos, a concepção de Grier pode ser exposta da seguinte maneira. Um símbolo[25] musical existe dentro de um entre diversos sistemas de notação, e seu significado dentro deste sistema é definido arbitrariamente, a partir de uma convenção socialmente determinada e acatada. Não há nada de intrínseco no fato de que um ponto após uma nota prolonga esta nota pela metade de sua duração original, mas essa é a convenção estabelecida e aceita. Grier atenta para a multiplicidade e a ambigüidade de significados que se tornam possíveis a partir do caráter arbitrário da convenção: em circunstâncias diversas, símbolos diferentes podem possuir um mesmo significado, e o inverso também é verdadeiro pois, em contextos históricos diferentes, um mesmo símbolo pode apresentar significados distintos.[26]

O segundo caso é especialmente pertinente para a edição da música sacra brasileira já que, com algumas notáveis exceções, como os repertórios de Piranga (MG)[27] e Mogi das Cruzes (SP),[28] registrados em notação mensural ou

23 MATTOS, Cleofe Person de. *Catálogo temático das obras do Padre José Maurício Nunes Garcia*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Conselho Federal de Cultura, 1970. p.27, 126, 168 e 271.

24 SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*; organizado por Charles Bally e Albert Sechehaye; com a colaboração de Albert Riedlinger; prefácio à edição brasileira: Isaac Nicolau Salum; tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. 22. ed. São Paulo: Cultrix, 2000, p.81-84, 136-139.

25 Grier não faz uma distinção entre os conceitos "signo" e "símbolo", expostos em SAUSSURE. Op. cit. p.82-83. Optei pelo uso consistente do segundo termo, aplicado com mais freqüência em *The Critical Editing of Music*.

26 GRIER. Op. cit., 1996. p.25-27.

27 Cf.: CASTAGNA, Paulo. O manuscrito de Piranga (MG). *Revista Música*, Departamento de Música da ECA-USP, São Paulo. v.2, n.2, p.116-133, nov. 1991.

28 Cf.: DUPRAT, Régis e TRINDADE, Jaelson. Uma descoberta musicológica: os manuscritos musicais de Mogi das Cruzes, c.1730. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM MÚSICA, II, São João del-Rei, 1985. Organização e revisão Sandra Loureiro de Freitas Reis. *Anais*. Belo Horizonte: Imprensa da Universidade Federal de Minas Gerais, 1986. p.52-53; e TRINDADE, Jaelson e CASTAGNA, Paulo. Música pré-barroca luso-americana: o Grupo de Mogi das Cruzes. *Revista da Sociedade Brasileira de Musicologia*, São Paulo. n.2, p.12-33, 1996.

proporcional "branca", as fontes manuscritas religiosas em repositórios nacionais exibem uma notação que é, à primeira vista, imediatamente acessível. Entretanto, sua efetiva compreensão é obscurecida pela existência de uma variedade de convenções escribais de caráter local, como mostram os exemplos a seguir.

No Exemplo 1, c.6-7 e 11-12, o escriba utilizou semibreves sobre a barra de compasso para indicar síncopes atualmente grafadas através de mínimas ligadas. Trata-se de uma idiossincrasia gráfica cuja interpretação pode não suscitar controvérsia, mas que, em uma edição moderna, normalmente seria atualizada para a conveniência do usuário.

Exemplo 1. José Maurício Nunes Garcia (1767-1830). *Memento.* "Requiescat", Tenor, c.1-14 (esp. c.6-7 e 11-12). Cópia e propriedade de Bruno Pereira dos Santos (fl.1815-1861), Catas Altas (MG), 31 jan. 1854. Museu da Música de Mariana (MG), BC-F11 G-1.

Maior ambigüidade existe no Exemplo 2, c.12-14, onde acontece uma breve passagem em *divisi*, de acordo com a convenção atual, mas que não exclui a possibilidade da execução de cordas duplas. A opção pela grafia das hastes em direção oposta pode ter ocorrido de modo a facilitar a legibilidade das cabeças das notas, que caso contrário estariam muito próximas entre si: quando o bicorde compreende uma maior distância intervalar, o escriba não adota este procedimento, como acontece no último tempo do c.14 (e no c.8).

Exemplo 2. Jerônimo de Sousa (Lobo? Queirós?). *Ladainha em Sol.* "Mater Christi", Violino II, c.1-15 (esp. c.12-14). Cópia e propriedade de Felício Pereira da Silva (1789-1871), sem local, [início do séc. XIX]. Museu da Música de Mariana (MG), BC-L21 C-3.

No Exemplo 3, o editor depara-se com outro símbolo cujo significado original parece divergir do atual. Aqui, nossa atenção recai sobre as indicações de dinâmica: as grafias dos *f* nos c.1 e 6 diferem entre si e da sucessão de *fortes* que ocorre nos c.3-5. Essas diferenciações gráficas foram aparentemente adotadas para distinguir, de um lado, níveis de dinâmica propriamente ditos, marcando o início do andamento e a aparição do primeiro *tutti* e, de outro, algum tipo de acentuação recorrendo sobre a primeira fusa do motivo em questão.

Exemplo 3. Miguel Teodoro Ferreira (fl.1788-1818), *Gradual e Ofertório do Espírito Santo*. "Gradual" [sic, "Ofertório"], Violino II, c.1-6 (esp. c.1, 3-5 e 6). Hológrafo, sem local, 1818. Museu da Música de Mariana, MA-ON11 C-Un.

E finalmente, no Exemplo 4, c.77, 78-79, 80-81 e 88, a dúvida reside na aplicação de um sinal que, dentro da convenção atual, pode ser interpretado como um regulador de diminuendo, ou talvez como um acento. Esta indicação é freqüente em outros manuscritos do mesmo escriba, e seu significado é questionável dada a multiplicidade de situações em que é aplicada.

Exemplo 4. Jerônimo de Sousa (Lobo? Queirós?). *Ladainha em Si bemol*. "Turris eburnea", Pistão I, c.60-85 e 88-91 (esp. c.77, 78-79, 80-81 e 88). Cópia de Gervásio José da Fonseca (fl.1870-1914), Serro (MG), 23 abr. 1888. Museu da Música de Mariana, SE-L01 C-8.

Esses exemplos ilustram práticas escribais cujo significado, conforme alerta Grier, só pode ser desvendado a partir de uma investigação do contexto histórico e das convenções vigentes na época e local em que a fonte foi produzida. Para o editor do repertório religioso brasileiro, cujo objetivo é gerar um texto escrito, assim como para o estudioso da *Aufführungspraxis*, cujo propósito é levantar subsídios que levem a uma execução historicamente fundamentada (as duas categorias musicológicas se cruzam e se superpõem em diversos aspectos), o exame da evidência documental dos séculos XVIII e XIX nem sempre oferece respostas. Existe, todavia, a possibilidade do recurso a um expediente mais conhecido dos etnomusicólogos: investigar os vestígios da tradição oral, principalmente em relação aos bicentenários conjuntos coro-instrumentais ainda em atividade na microrregião do Campo das Vertentes (MG). No final, quaisquer que sejam as circunstâncias,

cabe ao editor decidir entre dois caminhos: instruir o usuário de sua edição sobre os possíveis significados da notação original através de comentários, ou procurar "traduzir" os símbolos originais para outros que estejam ao alcance do músico moderno.

Mas se a interpretação da notação propriamente dita está sujeita a incertezas, a decifração das convenções implícitas nessa notação constitui desafio de igual ou maior magnitude. Uma partitura nada mais é do que um conjunto de instruções, e essas instruções, por mais detalhadas que sejam, de maneira alguma são auto-suficientes. Quanto mais remoto o repertório, maior tende a ser o número de elementos essenciais para uma execução inacessíveis ao intérprete, mas mesmo na música de um passado recente a lista de possíveis omissões é extensa, incluindo indicações de fraseado, dinâmicas, articulações, arcadas e dedilhados. Mais uma vez, convém recorrer ao repertório religioso brasileiro para ilustrar esse fato, tal o impacto exercido por convenções tácitas de caráter litúrgico e paralitúrgico sobre como era executado um manuscrito musical e, consequentemente, sobre como deve ser editado esse manuscrito. A delicada questão de como, onde e quando reconstituir o cantochão presumivelmente cantado em alternância com a polifonia explícita nas fontes constitui excelente exemplo.

O quarto e último princípio de Grier postula que o fator estilo – referente ao compositor, período, gênero, etc. – constitui o norte do editor no processo de determinação do texto musical.[29] Qualquer elemento ou porção do texto original pode ser classificado como "correto" ou "variante" e, caso transcenda os limites estilísticos estabelecidos pelo editor, como um "erro evidente" que precisa necessariamente ser corrigido de modo conjectural ou a partir de outra fonte. Este processo seletivo fundamenta-se em um curioso paradoxo. O editor desenvolve sua concepção de estilo a partir dos textos das obras que edita. Mas a edição destes mesmos textos não é viável sem uma firme noção de estilo por parte do editor. Este raciocínio de caráter circular, o chamado "círculo hermenêutico", é enfatizado no trabalho em tela.[30] Grier também alerta para o fato de que mesmo fontes hológrafas podem conter erros e seu conteúdo, portanto, em momento algum deve escapar ao escrutínio crítico do editor. No extremo oposto existe a tentação de "melhorar" o trabalho do compositor, e as palavras de Grier a esse respeito, tal sua relevância, merecem ser citadas literalmente: "*o editor não pode expor-se à acusação de haver publicado uma peça que o compositor teria escrito caso soubesse tanto quanto o editor*".[31]

Com essas informações em mãos, já é possível chegar a uma conclusão sobre o que constitui uma edição crítica. Para elaborar uma edição crítica é necessário localizar e identificar as fontes primárias, estabelecer o parentesco entre elas, recompor o contexto histórico em que foram produzidas e consumidas, determinar o texto musical com base em uma sólida concepção de estilo, e,

29 GRIER. Op. cit., 1996. p.28-36.
30 Idem. p.30-31, 142.
31 "*Let the editor not be accused of printing the piece the composer would have written had he or she known as much as the editor*". Idem. p.136.

finalmente, apresentar um produto final no qual o raciocínio e as interferências do editor transpareçam de modo inequívoco ao usuário. Esta última observação é ignorada em edições que, embora elaboradas criticamente, pecam por não esclarecer ao usuário qual foi a lógica por trás da construção do texto. Esta é uma tecla batida insistentemente em *The critical editing of music*: o objetivo de uma edição crítica – e esta é uma diferença essencial em relação a uma edição prática – não é oferecer respostas prontas mas disponibilizar ao usuário o maior número possível de subsídios, estimulando-o a chegar às suas próprias conclusões.

Para concluir este trabalho, é importante frisar que nem todas as edições que se autodenominam "críticas" enquadram-se no que Grier caracteriza como uma "edição genuinamente crítica". Como observou a musicóloga Margaret Bent, muitas destas publicações "*não são muito críticas, nem muito interessantes*".[32] Por outro lado, uma edição crítica não é a opção adequada para todo e qualquer projeto editorial. Como já foi dito, o editor existe dentro de seu próprio contexto sócio-histórico e sobre o seu trabalho incidem diversos fatores de ordem prática, como o público alvo, restrições orçamentárias, cronogramas e outros tipos de condições e interesses comerciais e institucionais. Todavia, a fundamentação prática e filosófica da proposta de Grier torna possível a elaboração de um texto lúcido e convincente quaisquer que sejam esses fatores externos. Enfim, trata-se de uma proposta que, tenho certeza, a exemplo deste I Colóquio Brasileiro de Arquivologia e Edição Musical, em muito contribuirá para o desenvolvimento da filologia musical no País.

32 "*Many so-called critical editions are indeed neither very critical nor very interesting*". BENT, Margaret. Fact and value in contemporary music scholarship. *Musical Times*, v.127, p.7, 1986. In: GRIER. Op. cit., 1996. p.4.

Referências bibliográficas

BÉHAGUE, Gerard. Música "barrôca" mineira: problemas de fontes e estilística. *Universitas*. Revista da Universidade Federal da Bahia, Salvador. n.2, p.133-159, 1969.

BENT, Margaret. Fact and value in contemporary music scholarship. *Musical Times*. v.127, p.85a-89c, 1986.

BOORMAN, Stanley. The critical editing of music, de James Grier. *Journal of the American Musicological Society*. v.54, n.2, p.359-362, 2001.

BRETT, Philip. Text, context, and the early music editor. In: *Authenticity and Early Music*. KENYON, Nicholas, ed. Oxford: Oxford University Press, 1988. p.83-114.

BROWN, Howard Meyer. Editing. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. SADIE, Stanley, ed. Londres: MacMillan, 1980. v.5, p.839-848.

CALDWELL, John. The critical editing of music, de James Grier. *Plainsong and Medieval Music*. v.6, n.2, p.175-179, out. 1997.

CASTAGNA, Paulo. O manuscrito de Piranga (MG). *Revista Música*, Departamento de Música da ECA-USP, São Paulo. v.2, n.2, p.116-133, nov. 1991.

__________. O "roubo da aura" e a pesquisa musical no Brasil. X ENCONTRO NACIONAL DA ANPPOM, Goiânia, 27 a 30 de agosto de 1997. *Anais* Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 1997. p. 35-39.

DUPRAT, Régis e TRINDADE, Jaelson. Uma descoberta musicológica: os manuscritos musicais de Mogi das Cruzes, c.1730. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM MÚSICA, II, São João del-Rei, 1985. Organização e revisão Sandra Loureiro de Freitas Reis. *Anais*. Belo Horizonte: Imprensa da Universidade Federal de Minas Gerais, 1986. p.52-53.

ELLIOTT, Patricia. The critical editing of music, de James Grier. *The Beethoven Journal*. v.12, n.1, p.46, 1997.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. *Editar José Maurício Nunes Garcia*, Rio de Janeiro, 2000. Tese (Doutrado). Universidade do Rio de Janeiro. 304 p.

GARCIA, José Maurício Nunes. *Matinas e Encomendação de Defuntos*. In: CASTAGNA, Paulo (coord.) *Música Fúnebre*; coordenação musicológica Paulo Castagna; coordenação editorial Carlos Alberto Figueiredo; pesquisa, edição e texto André Guerra Cotta, Carlos Alberto Figueiredo, Fernando Binder, Marcelo Campos Hazan, Paulo Castagna. Belo Horizonte: Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, 2003. n.3, p.163-193 (Acervo da Música Brasileira / Restauração e Difusão de Partituras, v.9)

GREENNAGEL, David J. The critical editing of music, de James Grier. *Choral Journal*. v.38, n.9, p.68, abr. 1998.

GRIER, James. *The critical editing of music: history, method, and practice*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. 267 p.

__________. On the critical editing of music. The Maynooth International Musicological Conference 1995: Selected proceedings, II. *Irish Musical Studies*. v.5, p.119-130, 1996.

__________. Editing. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2a. ed. SADIE, Stanley e TYRREL, John, eds. Londres: Macmillan, 2001. v.7, p.885-895.

HARSH, Edward. The critical editing of music, de James Grier. *The Journal of Musicological Research*. v.17, n.3-4, p.301-308, jun. 1998.

HILL, Jennifer. The critical editing of music, de James Grier. *Context*. n.14, p.69-70, 1997.

HORNBY, Emma. The critical editing of music, de James Grier. *TEXT*. v.13, p.255-257, 2000.

McGANN, Jerome J. *A critique of modern textual criticism*. Charlottesville: University Press of Virginia, 1992. 146 p.

MATTOS, Cleofe Person de. *Catálogo temático das obras do Padre José Maurício Nunes Garcia*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Conselho Federal de Cultura, 1970. 413 p.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*; organizado por Charles Bally e Albert Sechehaye; com a colaboração de Albert Riedlinger; prefácio à edição brasileira: Isaac Nicolau Salum; tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. 22. ed. São Paulo: Cultrix, 2000. 279 p.

SPINA, Segismundo. *Introdução a edótica*. 2a. ed. rev. e atual. São Paulo: EDUSP, 1994. 165 p.

TRINDADE, Jaelson e CASTAGNA, Paulo. Música pré-barroca luso-americana: o Grupo de Mogi das Cruzes. *Revista da Sociedade Brasileira de Musicologia*, São Paulo. n.2, p.12-33, 1996.

VERMES, Mónica. Alguns aspectos da música sacra no Rio de Janeiro no final do século XIX. IV SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, Curitiba, 20-23 jan. 2000. *Anais*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2001. p.193-198.

Arquivo Histórico Monsenhor Horta: Estilhaços

José Arnaldo Coêlho de Aguiar LIMA*

RESUMO. Este trabalho objetiva apresentar o acervo documental, hoje conhecido como Arquivo Histórico Monsenhor Horta, encontrado no distrito de mesmo nome, em Mariana (MG), e recolhido às dependências do Instituto de Ciências Humanas e Sociais, da Universidade Federal de Ouro Preto, ainda no ano de 1996. Possui as seguintes partes: a) Breve informe histórico sobre o distrito marianense; b) O achado da documentação; c) Caracterização preliminar do acervo; d) Condições em que o mesmo foi encontrado; e) Seu estado de conservação; f) Primeiras tentativas de organização; g) Intervenções até hoje realizadas; h) Consultoria externa; i) Avaliação preliminar; j) Estágio atual do trabalho. Objetiva também expor, para o debate, as possíveis proposta de utilização futura deste acervo.

1. INTRODUÇÃO

De início, gostaria de agradecer o gentil convite formulado por Paulo Castagna, para que pudéssemos estar aqui, hoje, participando deste I Colóquio Brasileiro de Arquivologia e Edição Musical, mais uma positiva realização da Coordenadoria de Cultura e Artes da UNI-BH, da Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana e da Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais. A todas estas entidades, meus mais sinceros agradecimentos. Devo, em segundo lugar, informar que minha formação acadêmica passou longe de toda e qualquer aproximação com a musicologia e seu corolário; o que me faz, desde já, solicitar desculpas por qualquer equívoco que venha a cometer nesta área. Sou historiador, ministrando aulas de História da Arte no Instituto de Ciências Humanas e Sociais (ICHS) da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), desde sua criação, em 1982, e, ultimamente, entre outras atividades, aventurando-me na organização de acervos documentais de acentuada importância para a história dos costumes e dos processos civilizatórios estabelecidos em Minas Gerais nos períodos colonial e provincial. Trata-se do conjunto de documentos conhecido como Arquivo Histórico Monsenhor Horta. É sobre este acervo, suas origens e seu atual estado de organização, que pretendo falar a partir de agora.

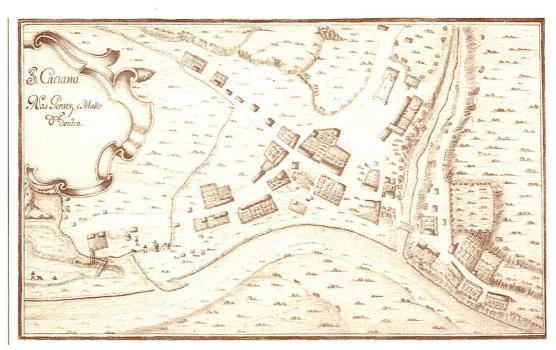
2. O LOCAL

O antigo arraial de São Caetano, também conhecido como do Ribeirão Abaixo – em contraposição ao arraial do Ribeirão Acima, ou do Carmo – foi fundado, entre outros, por Caetano Pinto de Castro, nos estertores do século XVII.[1] Depois de descobertas as minas do Ribeirão do Carmo, atual Mariana, assentado um arraial e erigida ali uma capela, os mesmos foram acometidos por sucessivas crises de abastecimento de gêneros alimentícios e arrasadoras

* Professor do setor de História da Arte, do Departamento de História, do Instituto de Ciências Humanas e Sociais, da Universidade Federal de Ouro Preto; coordenador da Sala Affonso Ávila e do Arquivo Histórico Monsenhor Horta.

1. Cf.: VASCONCELOS, Diogo de. Apêndice. In: ____. *História antiga das Minas Gerais*. 4 ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1974. v.1, p.253-4. (Biblioteca de Estudos Brasileiros, 3).

inundações. Estes acontecimentos fizeram com que a população e seus chefes, de tempos em tempos, debandassem de lá, buscando outras paragens, mais apropriadas e condizentes para sua sobrevivência. Nesta tarefa, tomam o rumo da vazante do Ribeirão do Carmo, descendo seu curso, descobrindo novas áreas de mineração, fundando novos arraiais e, principalmente, abrindo roças e pastos para assim cuidar melhor do abastecimento daquela população.

Figura 1. LISBOA. ARQUIVO HISTÓRICO ULTRAMARINO. *São Caetano nas Gerais e Mato Dentro; c.1732. Aquarela sobre papel, 25,4 x 39 cm. Apud:* BELLUZO, *Ana Maria de Moraes.* Um Lugar no universo. *São Paulo: Metalivros, 1994. p. 54. (O Brasil dos viajantes, 2).*

Estabelecido um desses novos arraiais, uma das providências inaugurais tomadas pelos seus primeiros povoadores, no intuito de atender às suas mínimas necessidades devocionais, foi a ereção de uma capela dedicada a são Caetano. Provavelmente, construído com materiais perecíveis – barro e palha – e de maneira precária, como aconteceu nos inúmeros arraiais fundados naqueles primeiros anos do descobrimento, este templo, com toda certeza, sobreviveu até finais da primeira metade do século XVIII. Foi em uma de suas campas, existentes debaixo do arco do cruzeiro, que encontrava-se enterrado o coronel Salvador Fernandes Furtado, o descobridor, juntamente com outros desbravadores, das minas no Ribeirão do Carmo, e morto em 1725.[2]

Para se ter uma idéia do fastígio que rondava aquela sociedade, que fazia da vida religiosa em torno da igreja e de seus festejos a única possibilidade de ostentação de riqueza e autoridade acumuladas, e já entrando no assunto principal desta comunicação, basta lembrar que no ano anterior à sua morte, o coronel Furtado foi designado o organizador da próxima Semana Santa. Salomão de

2. No mesmo ano em que foi o provedor da irmandade do Santíssimo Sacramento de São Caetano e principal responsável pela celebração da Semana Santa. Cf.: VASCONCELOS, Diogo de. *Op. Cit.* p. 237.

Vasconcelos assim narra o episódio, informando que as festas foram soleníssimas, sem, contudo, apontar as fontes pesquisadas:

> "*Domingos Pais de Barros, seu parente* [do coronel Furtado] *havia instituído anos antes esta solenidade, para a qual organizou a orquestra, o que foi toda a dificuldade. A música era uma arte desprezível, e exercida em parte por escravos. Quando um qualquer destes valia 180 oitavas no máximo, o trombeteiro não se conseguia por menos de 500 e mil, prova, contudo, de sua estimação.*"[3]

Nesta época, este lugarejo, verificada a importância que vinha assumindo, tanto por sua capacidade produtiva quanto por sua arrecadação, foi elevado à categoria de vila. Acompanhando os ditames administrativos então vigentes, numa atitude paralela à criação da vila, foi criada, pelo Ordinário, precisamente no ano de 1742, uma freguesia que manteve, como era costume, o mesmo orago escolhido por seus fundadores. Diante destas transformações e da dilatação do número de seus fiéis, logo trataram de ampliá-la, dando-lhe, provavelmente as dimensões que ela hoje apresenta, e provendo-a de sua decoração interna, suntuosa e sofisticada. No entanto, no mais remoto registro visual de sua malha urbana, datado presumivelmente de 1732, observa-se em destaque, além do arruamento e do casario, a praça e a projeção de um templo de dimensões bastante avantajadas, se comparado com os outros monumentos dispostos ao seu redor.[4]

Passados alguns anos, esta matriz obteve a natureza de colativa por alvará régio de 16 de janeiro de 1756.[5] Foi seu primeiro vigário colado o padre Caetano Lopes Pereira, apresentado por carta régia de 19 de janeiro de 1752 e colado a 3 de outubro do ano seguinte.[6] Este primeiro vigário foi, naturalmente, seguido de outros, alguns de pouca sorte, sendo mesmo impedidos de tomar posse em seus cargos, como é o caso do padre Rufino Alves de Mesquita, citado pelo cônego Raymundo Trindade. Apresentado por carta régia de 18 de junho de 1825, somente tomou posse no dia 1º de agosto daquele ano, uma vez que a população local havia sido sublevada "[...] *por um certo padre Paiva* [...]"[7] que almejava seu lugar e sua côngrua, seus rendimentos.

No século seguinte, em 1823, quando da visita pastoral do bispo de Mariana Dom Frei José da Santíssima Trindade, ocorrida em 5 de julho, toda a freguesia contava 2.381 almas. Sua igreja

> "[...] *achava-se provida de ornamentos festivos sofrivelmente, porém os do comum pouco decentes. Quanto aos vasos sagrados e mais alfaias, tem alguma decência.*

3. Id. p. 236.
4. Sobre esta imagem e outras relativas à iconografia mineira no período colonial, verificar: GRAVATÁ, Hélio & ÁVILA, Affonso. Iconografia mineira do período colonial. *Barroco*, Belo Horizonte, 1984-5. v.13, p.33-51.
5. Cf.: BARBOSA, Waldemar de Almeida. *Dicionário histórico geográfico de Minas Gerais*. Belo Horizonte: Saterb, 1971. p.293. (Edição comemorativa dos dois séculos e meio da capitania de Minas Gerais).
6. Sobre este e outros vigários que lá exerceram seu presbitério, verificar: TRINDADE, Côn. Raimundo. São Caetano. In: ____. *Instituições de igrejas no bispado de Mariana*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1945. p.283. (Publicação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 13).
7. Id. ib.

É ornada de cinco altares sem riqueza, mas o campamento todo desbaratado, o corpo da igreja, sendo de pedra, por acabar em telha vã, a capela-mor de taipa, toda arruinada e quase a cair. Sua Excelência Reverendíssima pediu aos fazendeiros uma subscrição para a nova capela-mor e mais reparos, que chegavam a 700$000, entrando o pároco com 100$000. Sua Excelência Reverendíssima prometeu 100$000 para quando começassem e tem mais em depósito para esta reforma, em poder e por diligências do padre Joaquim do Monte, 300$000. Para diligenciar estas obras ficou o pároco e mais dois procuradores encarregados e nomeados por Sua Excelência Reverendíssima."

Continua ele no provimento[8] lavrado em seguida, na freguesia de Paulo Moreira, no dia 20 de julho, como que reforçando o que havia sido combinado antes, entre ele e a população mais abastada do lugar:

"Sentimos sobremaneira a total ruína a que está reduzido o templo desta matriz, das campas das sepulturas, paredes e corredores e todo o edifício, e igualmente o desalinho e indecência total dos ornamentos, e não podemos deixar de estranhar muito gravemente a falta de zelo dos paroquianos em concorrer para a reparação do templo, e muito principalmente dos administradores das rendas da fábrica, que em tantos anos têm desamparado de toda a igreja, distraindo o emprego das mesmas e faltando até com o guisamento ordinário e indispensável, como nos constou. É decerto esquecimento notável dos deveres de cristão e da obediência às leis da igreja e à união que deve haver com o revendo pároco, para fins tão justos como necessários.

Quando nos lembramos que a casa material clama pela Fé e pela religião da espiritual, que são as almas dos aplicados? Foi por isso que nos expusemos a pedir aos filhos da Igreja algumas subscrições proporcionadas aos seus teres, esperando ao mesmo tempo que os mais concorram também com os seus serviços para a sua reedificação, quando aos seus agentes chamarem os que se fizerem precisos, e confiamos muito no zelo e atividade dos três encarregados que, unidos com o reverendo pároco, promovam a mesma reedificação do templo e conserto dos ornamentos com a mais perfeita harmonia, segundo o plano estabelecido."[9]

É dessa época, justamente no momento em que a igreja matriz de São Caetano estava em seu pior estado de conservação, que datam os mais antigos documentos musicais lá encontrados.

3. O ACHAMENTO

O achado da documentação ora conhecida como Arquivo Histórico Monsenhor Horta deu-se de maneira quase acidental. No primeiro semestre letivo

8. Neste caso, o mesmo que carta pastoral.
9. Para obter mais informações sobre este assunto, verificar: TRINDADE, Dom Frei José da Santíssima. *Visitas pastorais de Dom Frei José da Santíssima Trindade*; 1821-1825. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro/ Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1998. p.154. (Mineiriana, 11).

do ano de 1993, eu ministrava a disciplina Seminário de História da Arte X, cujo tema é o estudo das manifestações artísticas realizadas em Minas Gerais no período colonial, incluindo aí a arquitetura e as artes plásticas. Tínhamos já iniciado um estudo de caso, quando fui procurado por um morador de Monsenhor Horta, líder comunitário e estudante de Filosofia no curso *latu senso* que estava sendo ministrado no ICHS. Queria que fossemos até seu distrito, para lá estudarmos a possibilidade de transformar, pela restauração, um antigo e abandonado sobrado em casa de cultura. O grupo que ele representava pretendia que lá fosse instalada alguma instituição que pudesse abrigar as atividades culturais e sindicais do local e que a UFOP poderia contribuir de alguma maneira para a sua concretização.

Discuti esta nova proposta com nossos alunos e, resolvido que naquele semestre o referido imóvel seria nosso objeto de estudo, solicitamos transporte para a então Diretoria de Extensão da Universidade e para lá nos dirigimos. Foi uma viagem bastante agradável, uma vez que os moradores de Monsenhor Horta, envolvidos com a organização de associação de moradores e com a questão da preservação da memória material, nos esperavam de braços abertos e com lauto almoço.

Figura 2.

Sobrado na praça Luiz Macedo, antiga rua do Comércio, em Monsenhor Horta, distrito de Mariana - MG (Fachada principal). Foto de José Arnaldo C. A. Lima, 1997.

Figura 3. *Sobrado na praça Luiz Macedo, antiga rua do Comércio, em Monselhor Horta, distrito de Mariana - MG (Fachada principal). Foto de José Arnaldo C. A. Lima, 1993.*

Na oportunidade, fomos até o sobrado e, depois de termos resolvidos alguns problemas de ordem prática, começamos a fazer o inventário de suas dimensões e a descrição de sua características arquitetônicas, para que um projeto arquitetônico e de restauração pudesse ser elaborado em outra oportunidade. Ao longo desta etapa, nos deparamos com uma quantidade enorme de papel amontoado em um dos pequenos cômodos nos fundos do segundo pavimento. Na hora, tivemos a impressão de que foram ali jogados de suas primitivas gavetas e/ou caixas onde deveriam estar guardados, com alguma violência, pois estavam dispostos como que em camadas sucessivas e desajeitadamente amontoados. Talvez, fruto da ação de alguém com bastante pressa, querendo livrar-se deles, para poder ficar com seus recipientes. O estado de conservação em que se encontravam era deveras lamentável. Do telhado daquele pequeno cômodo, constatamos que, já há algum tempo, vinha entrando água da chuva. Nele faltavam telhas, ripas e caibros em um pedaço considerável. Também vazavam papéis por um buraco no assoalho. Tudo dava a impressão de caos. Repito, era lamentável.

Figura 4.
Sobrado na praça Luiz Macedo, antiga rua do Comércio, em Monselhor Horta, distrito de Mariana - MG (Detalhe do piso assoalhado de um dos cômodos do pavimento superior). Foto Mareza, 2000.

Não tivemos, de imediato, uma idéia da importância, do significado daquilo tudo, a não ser um profundo pesar por estarem aqueles papéis – algumas partituras manuscritas, algumas cartas ainda em seus envelopes, revistas rasgadas – naquele lastimável estado e naquelas péssimas condições de conservação. Nossa primeira vontade foi a de levar tudo para um lugar minimamente adequado e neste lugar proceder a uma análise do material. Vontade esta advinda, principalmente, diante da fala convicta de um dos membros do grupo que nos recebia. Disse ele com a maior das boas intenções: "– Depois de limparmos tudo isso, depois de jogarmos tudo isso no fogo, a casa ficará limpa, terá uma aparência melhor para que as obras de reforma possam começar". Diante da situação, discutimos, ali mesmo, com os representantes da associação local de moradores, e ficou acertado, é bom que se registre, por unanimidade, que, na semana seguinte, um carro da UFOP passaria por lá e pegaria o que fosse possível.[10]

4. AS PRIMEIRAS EXPERIÊNCIAS

Não fomos até lá quando isso aconteceu. Compromissos inadiáveis nos prenderam em Mariana naquele dia de abril de 1993. Mas, de qualquer modo, os

10. O trabalho final realizado por alguns alunos matriculados naquele semestre letivo resultou num pré-*dossier* de restauração do imóvel. Constou dele as seguintes partes: Introdução, informe histórico, descrição arquitetônica, propostas de ocupação, bibliografia, inventário fotográfico. Participaram de sua elaboração os seguintes alunos: Eduardo Alves Covas, Maria Fernanda Noronha Serpa e Rubens Pereira da Silva.

documentos foram "embalados" em caixas de papelão e entregues no ICHS uma semana depois. Lá permaneceram no porão da sala onde se encontra depositado o Arquivo Histórico da Câmara Municipal de Mariana por exatos seis anos. Isso porque tínhamos duas idéias equivocadas sobre esta documentação. Primeira: a de que a maioria daqueles papéis eram documentos musicais. Segunda, decorrente da primeira: a de que somente alguém que entendesse de música, que lesse notação musical, poderia trabalhar neles. Estes equívocos foram, finalmente, desfeitos pelo professor Ronald Polito de Oliveira, quando o mesmo ouviu de um seu aluno, Ricardo Alexandre de Freitas Lima, graduado em Música pela Universidade Federal de Minas Gerais, que isso tudo poderia ser uma tarefa muito simples. Ele explicou que a maioria das partes de qualquer música trazia, como cabeçalho, o título, a autoria e o gênero musical a que cada uma delas pertencia, além de especificar o instrumento, e o seu tom, para a qual ela tinha sido copiada. Desta maneira, ficaria fácil separar todo aquele material para um primeiro agenciamento arquivístico. Assim, em 1999, exatos seis anos depois de estarem guardadas nos porões do ICHS e depois de já terem sido avaliadas, mesmo que de maneira superficial, por alguns músicos e musicólogos de Minas Gerais, esta documentação, enfim, iria ter o tratamento merecido e adequado!

Figura 5.
Documentos na embalagem em que vieram para o ICHS/UFOP. Foto de André Henrique Guerra Cotta, 2002.

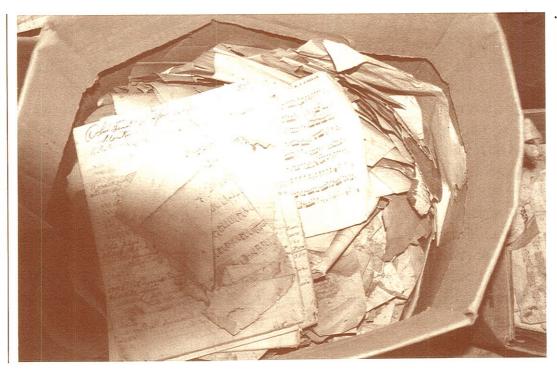



Figura 6.

Documentos fora da embalagem em que vieram para o ICHS/UFOP. Foto de André Henrique Guerra Cotta, 2002.

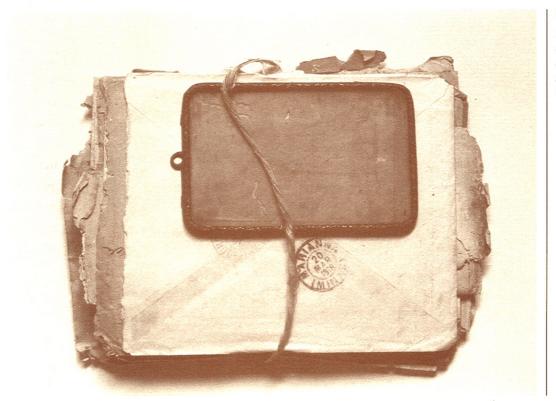



Figura 7.

Conjunto de documentos em sua forma antes de ser desmembrado. Foto de José Arnaldo C. A. Lima, 2001.

Figura 8.

Conjunto de documentos sendo desmembrado. Foto de José Arnaldo C. A. Lima, 2001.

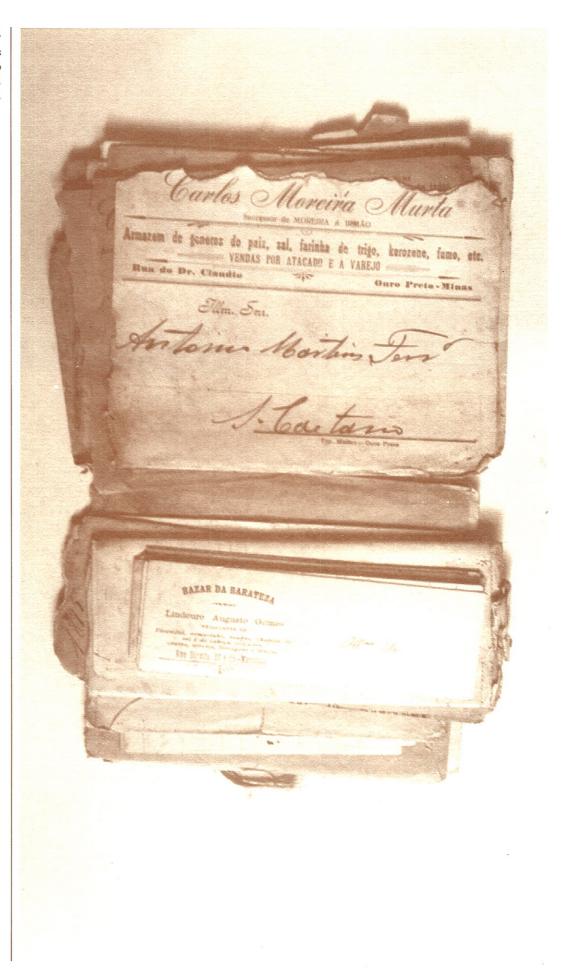
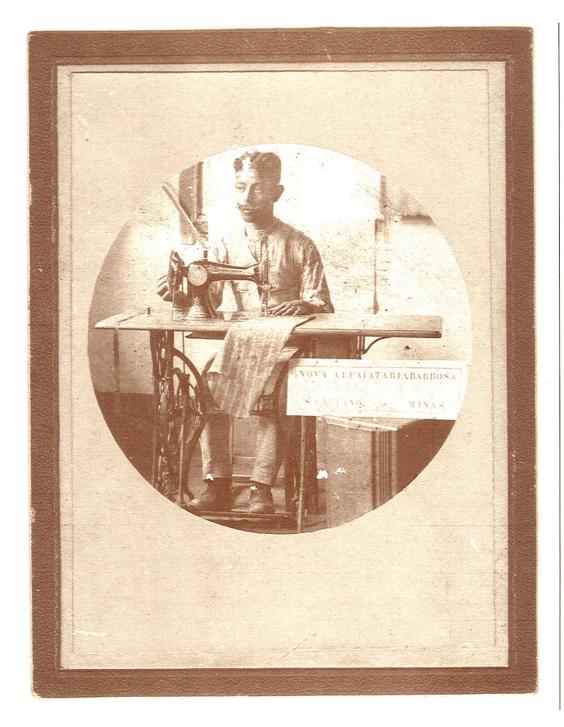



Figura 9.

Cartão fotográfico publicitário. Foto de José Arnaldo C. A. Lima, 2001.

COMPLETO sortimento de louças, porcellanas, vidros, crystaes, talhas de filtro, moringas, etc.

APPARELHOS de nickel para chá, faqueiros de christofle para mesa, bandejas, lampeões para kerozene, etc.

Armazem de Louças, Porcellanas, Crystaes e Vidros

Officina de Gravura sobre Vidros e Crystaes

FILIAES:

CASA VIANNA
Rua do Ouvidor, 50

BAZAR JAPÃO
Avenida Rio Branco, 118

CASA LIMOGES
Av. Rio Branco, 120

Antonio Vianna & C.

TELEPHONE 745

Rua Primeiro de Março, 87

Deposito em frente na mesma rua 84

Factura dos seguintes generos que por ordem e conta de
Snr. Antonio Martins Ferreira
remettemos para Ouro Preto pel. E. F. Central
a ordem
Pedido
Rio de Janeiro, 12 de Setembro de 1912

70/186

As nossas vendas são A DINHEIRO, com o desconto determinado em nossa carta de aviso.

14.555 — Pap. União, Ouvidor 75

A dinheiro

15 Duzios pratos brancos	2000	3000
2 granito	4000	800
9 Ourinoes brancos		1500
20 Duzios tijellas brancas		4160
8 pintados		1080
2 copos		950
		11490

Despezas

3 Barricas a 3000	9000	
Carreto e despacho	4100	1310
	Rs.	12800

Figura 10. MARIANA. ARQUIVO HISTÓRICO MONSENHOR HORTA. Documento comercial. (Doc. não catalogado).

N. 90

RENDA PROVINCIAL

Provincia de Minas Geraes

MINAS GERAES

EXERCICIO DE 1888

A folha do caderno de receita fica debitada ao Collector Caet.o Donato Corrêa
a importancia de seis mil R.
Rs. 6$000
recebida de Senr. An.to Martins Ferr.a
pelo imposto de seu rancho de Tropas em S. Caet.o.

Collectoria Municipal de Marianna 30
de Março de 1889
O Collector,
O Escrivão, Chaves

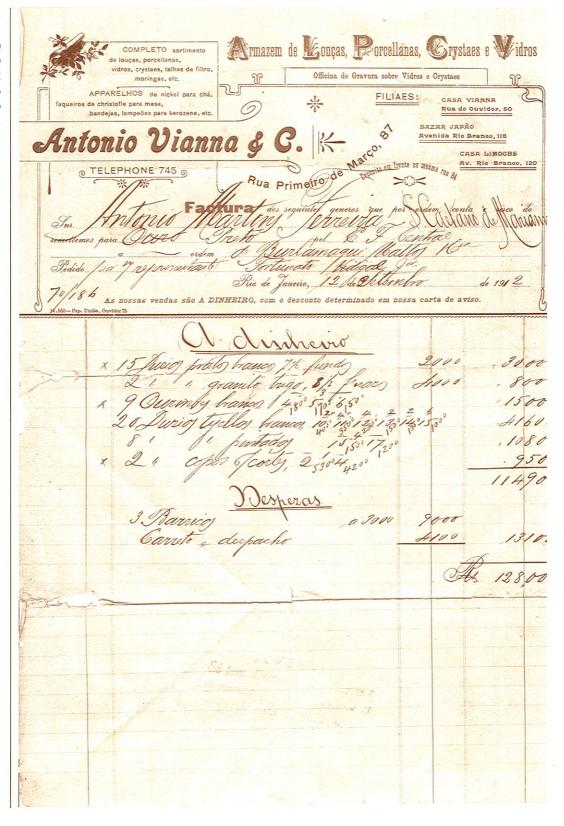
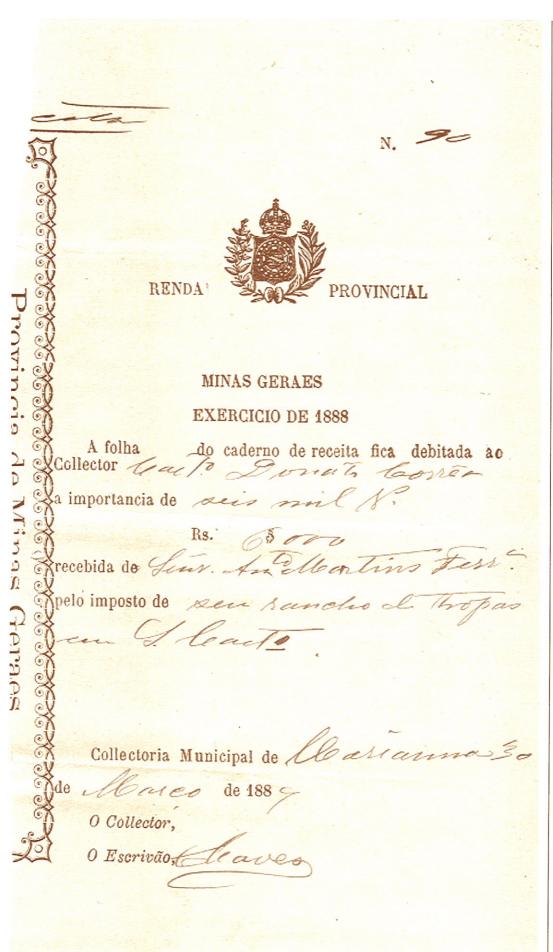



Figura 11.
MARIANA. ARQUIVO HISTÓRICO MONSENHOR HORTA. *Documento fiscal de 1888, no qual figura, como "coletor", o nome do músico Caetano Donato Corrêa (1845-1921). (Doc. não catalogado).*

Reunido o grupo inicial, formado pelos alunos Alessandro José Gorgulho Figueiredo Miguel, Alexandre Jorge Duarte, Flávia de Araújo Esteves, João Paulo Barbosa, Kleverson Teodoro de Lima, Maria Augusta Barbosa Gentilini e Ricardo Alexandre de Freitas Lima, todos voluntários, o professor Ronald Polito principiou os trabalhos pela separação serial dos documentos. Para que isso ocorresse, estes primeiros alunos fizeram o mais árduo dos trabalhos jamais exercido por qualquer historiador e/ou arquivista, ou mesmo outro profissional que tenha de se haver com materiais nestas situações de completa degradação, qual seja: a da higienização do acervo. Separação serial é uma forma não muito precisa, nem muito adequada para descrever o que ocorreu nesses primeiros momentos. Tratava-se, na verdade, de separar este material. Mas a separação possível era aquela indicada pelo grau de degradação que cada um deles apresentava. Assim, higienizou-se e separou-se, primeiramente, aqueles documentos que se apresentavam inteiros. Depois partiu-se para aqueles que apresentavam perda de 10% de sua superfície e assim sucessivamente, até que não fosse mais possível identificar a natureza do fragmento, ou do estilhaço, para ser mais exato, manipulado. Estes, onde a perda era total, foram parar numa caixa específica para, no futuro, serem trabalhados.

Ao mesmo tempo em que isso estava ocorrendo, estes documentos foram separados pela sua natureza, contrariando, forçosamente, toda a norma de organização arquivística, que reza pela manutenção da forma em que os fundos arquivísticos são encontrados. Primeiramente foram separados os documentos musicais daqueles não musicais. Entre os primeiros, procedeu-se uma outra divisão: a dos manuscritos e a dos impressos. Naqueles manuscritos procedeu-se ainda mais uma grande divisão: a das composições sacras e a das composições profanas. No rol daqueles documentos não musicais, o procedimento foi semelhante, separando-se primeiramente os manuscritos daqueles impressos e, depois tratando-os por categoria. Somente neste momento foi possível perceber a abrangência e a riqueza deste acervo, mesmo estando ele em lastimável estado de conservação. Foi também possível perceber que há um equilíbrio e uma correlação, mesmo que ainda vaga, entre cada uma destas partes apontadas anteriormente. Todas elas formam, em conjunto, uma unidade documental e arquivística, sendo a residência assobradada o elo que as une. Tanto que temos a impressão de que foram sendo ajuntados ao longo do tempo por gerações de moradores do antigo sobrado.

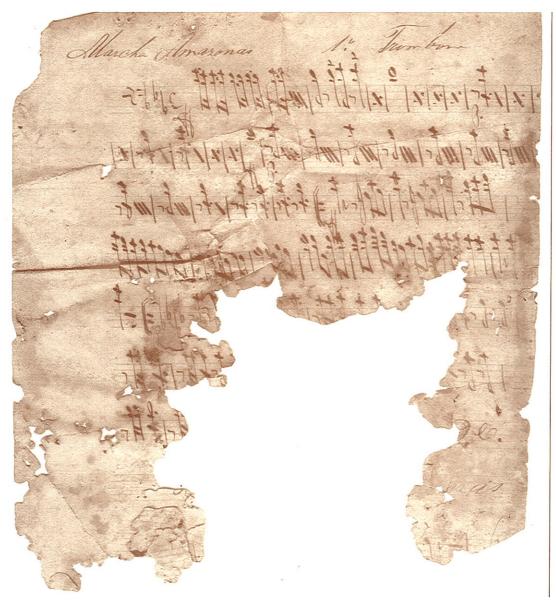



Figura 12.
MARIANA. ARQUIVO HISTÓRICO MONSENHOR HORTA. Anônimo. Marcha Amazonas. *(Doc. não catalogado).*

Numa tentativa de finalizar a árdua tarefa de higienização deste material e de sua imediata identificação para posterior separação tipológica, trabalharam como voluntários, sob nossa coordenação, os seguintes alunos: Ênio Alves dos Santos, Érica Fernandes Silva, Estevão de Melo Marcondes Luz, Fábio Aparecido Monteiro, Fernando Abrantes Maurat, Fernando L. Oliveira Figueiredo, Francis Wellington de Barros Andrade, Igor Guedes de Carvalho, Isabella Fátima Oliveira de Sales, Leonan Maxney Carvalho, Luiz Gustavo Santos Cota, Marina Falsetti Silveira, Rafael Mansano Dalbon, Renato Augusto da Costa, Suianni Cordeiro Macedo e Thiago Ribeiro da Silva, entre outros. Na época, eram todos calouros e alunos das disciplinas ministradas pelo professor Ronald Polito, no primeiro período de História. Daí o entusiasmo de todos, diante de tão ingrata tarefa! Creio ser por isso que alguns deles abandonaram o curso logo no semestre seguinte!

5. AS CONSULTORIAS

Findas estas etapas de higienização e separação dos documentos, e reconhecido o acervo na sua totalidade, partimos para a elaboração de fichas de identificação dos mesmos. Foram assim construídos formulários e instruções de preenchimento para as seguintes categorias documentais: Manuscritos Musicais, Impressos Musicais, Correspondências, Fotografias, Documentação Comercial, Iconografia, Notas Fiscais e Impressos e Periódicos. Para os documentos musicais, manuscritos e impressos, usamos como ponto de partida a dissertação de mestrado do musicólogo André Henrique Guerra Cotta, um dos nossos consultores voluntários, intitulada *O Tratamento da informação em acervos de manuscritos musicais brasileiros*, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Informação da Escola de Biblioteconomia da Universidade Federal de Minas Gerais em março de 2000. Esta dissertação, segundo seu autor, aborda o tratamento da informação em acervos de manuscritos musicais brasileiros, partindo do estudo dos princípios de arquivologia, das normas internacionais de descrição arquivística e de normas internacionais específicas para a catalogação de manuscritos musicais. Faz uma análise panorâmica dos catálogos de manuscritos musicais publicados no Brasil e conclui com reflexões a respeito da aplicação dos princípios arquivísticos no tratamento de fontes para a pesquisa musicológica.[11]

Dessas normas internacionais de descrição arquivística de acervos musicais apontadas pelo autor, optamos, assim como outros pesquisadores têm feito, pelo *Repertoire Internationale des Sources Musicales* (*RISM*). A opção por esta normativa é fruto da orientação do próprio musicólogo André Guerra, que assim busca acompanhar, principalmente, a organização do acervo documental do Arquivo de Música de Mariana. Isso tanto pelas suas características intrínsecas, como pela sua proximidade do acervo do Museu da Música de Mariana com o do Arquivo Histórico Monsenhor Horta. No entanto, foram necessárias algumas adaptações. Vários itens encontrados no *RISM* foram eliminados, principalmente aqueles que diziam respeito à editoração sonora dos documentos musicais, tais como gravações anteriores, orquestras e regentes responsáveis, data de primeira audição e outros que, pelas características dos documentos de Monsenhor Horta, foram avaliados como não necessários.[12]

No momento em que a organização do Arquivo Histórico Monsenhor Horta estava sendo definida por estas formas normativas, tivemos que conviver com inúmeros problemas, dentre eles a última greve do funcionalismo público federal, acontecida no ano de 2001. Ficamos um pouco mais que um semestre letivo sem a colaboração vital de alunos voluntários. No entanto, este momento, para nossa felicidade, coincidiu com a chegada do musicólogo Paulo Castagna à vida do nosso Arquivo. Foi ele o primeiro a aquilatar a importância dos

11. COTTA, André Henrique Guerra. O Tratamento da informação em acervos de manuscritos musicais brasileiros. Belo Horizonte: UFMG/Escola de Biblioteconomia, 2000. p.11. (Dissertação de mestrado do Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação, digitalizada).
12. Isso ainda pode ser alterado, havendo a possibilidade de todo o formulário *RISM* ser utilizado.

manuscritos musicais lá encontrados e a se dispor a colaborar efetivamente com sua organização. Passou inúmeras horas trabalhando nos porões do ICHS, nas dependências da Sala Afonso Ávila, em noites seguidas, depois de já ter trabalhado sobejamente em suas pesquisas no Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese e no Museu da Música, ambos em Mariana e na coordenação da pesquisa musicológica que nos tem brindado, a cada ano, com três importantíssimos CD's, além, é claro, da organização, poderíamos dizer, definitiva, de tão importante acervo documental para entendermos a História das Minas Gerais nos séculos XVIII, XIX e inícios do XX. É ele o responsável pela identificação, divisão e organização preliminar de todo o acervo de manuscritos musicais sacros existentes sob nossa guarda.[13]

No último ano conseguimos outra turma de alunos trabalhando conosco. Desta vez, remunerados, através de bolsas de estudo patrocinadas pelas pró-Reitorias de Extensão e de Graduação em programas específicos para este tipo de atividade. A turma era formada por Luciene Paraiso Rocha, Paula Ferrari e Gilcéia Freitas Magalhães; esta última, responsável, junto com o aluno Caio Pinheiro Teixeira, pela implantação do processo digital de guarda das informações cadastrais já elaboradas e pela construção do banco de dados que ainda não está funcionando. A estes foram acrescidos os alunos Suianni Cordeiro Macedo e Jean George Farias do Nascimento, neste último semestre.

6. ESTÁGIO ATUAL DO TRABALHO

De posse do instrumental teórico de trabalho, e das fichas identificatórias impressas pelo Departamento de História, partimos para a organização arquivística dos documentos. Esses estão sendo re-higienizados, identificados individualmente e estão tendo, a partir desta identificação preliminar, suas fichas individuais preenchidas. O próximo passo a ser dado é juntar estas partes dispersas das várias músicas.[14] Terminado este procedimento poderemos, então, agrupar em pastas isoladas, individuais, as músicas, antes dispersas, numa tentativa de torná-las disponíveis para a comunidade que as gerou, mas que quase as perderam. Pela simplicidade, que depois notamos ser somente aparente, começamos pelas músicas manuscritas profanas. A primeira caixa a receber este tratamento mais sofisticado foi a que continha dobrados para bandas de música. Foram quase quinhentos documentos tratados e em fase de conclusão. O mesmo está sendo feito com a caixa das polcas. No presente momento, elas estão sendo identificadas com a colaboração dos alunos Suianni Cordeiro Macedo e Jean George Farias do Nascimento. Nesta caixa estão acondicionados aproximadamente 200 (duzentos)

13. O trabalho de Paulo Castagna iniciou-se em dezembro de 2000 e resultou, até o momento, na separação e codificação dos grupos documentais e conjuntos de cópias, e na elaboração da primeira versão de um mapa de catalogação, no qual já estão indicados autor, *incipit* latino e função cerimonial de cada uma das mais de 300 composições identificadas. Em duas oportunidades, uma em 2001 e outra em 2002, contamos com a preciosa colaboração do também musicólogo Aluízio José Viegas, de São João d'El Rei e membro da equipe de pesquisa musicológica, na restauração e difusão de partituras, trabalhando no Arquivo da Música de Mariana.

14. Neste momento em que revemos estas notas, 27 de outubro de 2003, quase todos os documentos aglutinados sob as rubricas "dobrados" e "polcas", perfazendo um total de aproximadamente 500 manuscritos, estão identificados e prontos para serem indexados.

documentos, na sua maioria datados do século XIX e em razoável e bom estado de conservação.[15]

7. FRUTOS OBTIDOS

Mesmo não estando ainda aberto ao público, o Arquivo Histórico Monsenhor Horta vem servindo de base para pesquisas desenvolvidas na área de musicologia, objeto de indagação deste I Colóquio Brasileiro de Arquivologia e Edição Musical. Notadamente aquelas desenvolvidas pelos pesquisadores do projeto Acervo da Música Brasileira – Restauração e Difusão de Partituras,[16] os já mencionados musicólogos Paulo Castagna e André Henrique Guerra Cotta.. O acervo sob nossa guarda tem se mostrado bastante útil, seja por revelar manuscritos até então desconhecidos de algumas composições sacras executadas na região, no final do século XVIII e todo o século XIX, seja revelando outros, úteis para o cotejamento com outras fontes disponíveis em outros acervos, como é o caso do Museu da Música de Mariana. Esse cotejamento foi importante na edição e na gravação da *Missa Abreviada em Ré* de Manoel Dias de Oliveira (c.1735-1813) e da *Missa Pequena em Dó*, de Joaquim de Paula Sousa (c.1780-1842), ambas no v.2 (Missa) da série Acervo da Música Brasileira / Restauração e Difusão de Partituras, gravadas pelo Coral de Câmara São Paulo e Orquestra Engenho Barroco, sob a regência de Naomi Munakata.

Figura 13. MARIANA. *ARQUIVO HISTÓRICO MONSENHOR HORTA. SOUZA, Joaquim de Paula.* Missa pequena em Dó. *Cópia de Frutuoso de Matos Couto, 1822. Frontispício.*

15. Nesta tarefa temos encontrado algumas dificuldades. Uma delas é a descupinização da área em que trabalhamos. Outra á o enorme atraso na compra de mobiliário adequado para a guarda destes documentos.
16. Trata-se de uma idealização da Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, realizado pelo Bureau Cultural e patrocinado pela Petrobras. Seus objetivos são, em suma, a organização e a difusão do repertório musical, disponível no Museu da Música de Mariana

Figura 14.
MARIANA. ARQUIVO HISTÓRICO MONSENHOR HORTA. SOUZA, *Joaquim de Paula*. Missa pequena em Dó. *Cópia de Frutuoso de Matos Couto, 1822. (Doc. não catalogado). Parte de baixo instrumental.*

Do mesmo modo, foi inevitável que os alunos envolvidos nas diversas etapas de seu tratamento tomassem conhecimento das inúmeras possibilidades de pesquisas que o Arquivo Histórico Monsenhor Horta apresentava e ainda apresenta. Assim, dois excelentes trabalhos já podem ser apontados como frutos da sua existência. Um terceiro ainda está por terminar e deverá ser apresentado no final do mês de novembro deste ano.[17] O primeiro deles, intitulado São Caetano: vestígios do início de século XX, do aluno do curso de História Kleverson Teodoro de Lima, orientado pelo professor Ronald Polito de Oliveira, trabalhou com as inúmeras correspondências já higienizadas e arranjadas por ordem de seus emitentes, numa tentativa "[...] *de estabelecer o seu vínculo com o restante do material que compõe o acervo* [...] *bem como perceber as configurações inscritas em seus textos como pistas presentes no estímulo à prática epistolar - os registros dos eus -, e a interligação dessas à profusão de imagens intensificadas pelos discursos liberais no início da República brasileira.*"[18]

17. Trata-se da monografia do aluno Francis Wellington de Barros Andrade, intitulada *A Igreja Católica e o anticomunismo*: a dinâmica anticomunista no periódico católico *O Arquidiocesano*, da cidade de Mariana (título provisório) e orientada pelo professor Adriano Sérgio Lopes da Gama Cerqueira, cuja temática surgiu quando o mesmo higienizava a porção impressa do Arquivo e teve contato com publicações católicas da primeira metade do século XX.
18. LIMA, Kleverson Teodoro de. *São Caetano*: vestígios do início de século XX. Mariana: DEHIS/ICHS/UFOP, 2001. p.3. (Relatório geral sobre o projeto de pesquisa referente ao estudo das correspondências do acervo do histórico de Monsenhor Horta).

O outro trabalho é uma monografia de bacharelado em estudos lingüísticos, intitulado *Estruturas negativas em cartas pessoais do século XIX e primeira metade do século XX*, da aluna Elaine Chaves, do Departamento de Letras, elaborado sob orientação da professora Mônica Guieiro Ramalho de Alkmim. Nela a aluna objetivou "[...] *estudar as construções negativas em cartas pessoais do distrito de Monsenhor Horta (MG), no século XIX e primeira metade do século XX*"[19] e seu arcabouço teórico foi dado pela sociolingüística. Um subproduto deste trabalho é composto de um anexo com a transcrição crítica de 111 manuscritos.

Ao fim, gostaríamos de ressaltar que iniciativas dessa natureza são sobremaneira salutares e enriquecedoras para os nossos alunos de graduação, seja para aqueles do curso de História, seja para os de Letras. São raras as instituições universitárias que têm condições de colocar seus alunos em contato direto com uma documentação tão importante, fazendo com que os mesmos possam participar das diversas tarefas de se organizar e manter uma instituição da natureza do Arquivo Histórico Monsenhor Horta, o que os torna privilegiados!

19. CHAVES, Elaine. *Estruturas negativas em cartas pessoais do século XIX e primeira metade do século XX*. Mariana: DEHIS/ICHS/UFOP, 2003. p.3.

Bibliografia

ANDRADE, Francis Wellington de Barros. A Igreja Católica e o anticomunismo: a dinâmica anticomunista no periódico católico O *Arquidiocesano*, da cidade de Mariana. Monografia.

BARBOSA, Waldemar de Almeida. *Dicionário histórico geográfico de Minas Gerais*. Belo Horizonte: Saterb, 1971. (Edição comemorativa dos dois séculos e meio da capitania de Minas Gerais).

CHAVES, Elaine. *Estruturas negativas em cartas pessoais do século XIX e primeira metade do século XX*. Mariana: monografia de bacharelado, DEHIS/ICHS/UFOP, 2003.

COTTA, André Henrique Guerra. O Tratamento da informação em acervos de manuscritos musicais brasileiros. Dissertação de mestrado. Belo Horizonte: UFMG/Escola de Biblioteconomia, 2000.

GRAVATÁ, Hélio & ÁVILA, Affonso. Iconografia mineira do período colonial. *Barroco*, Belo Horizonte, 1984-5. v.13, p.33-51.

LIMA, Kleverson Teodoro de. *São Caetano*: vestígios do início de século XX. Mariana: Relatório geral sobre o projeto de pesquisa referente ao estudo das correspondências do acervo do histórico de Monsenhor Horta. DEHIS/ICHS/UFOP, 2001.

TRINDADE, Côn. Raimundo. *Instituições de igrejas no bispado de Mariana*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1945. (Publicação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 13).

TRINDADE, Dom Frei José da Santíssima. *Visitas pastorais de Dom Frei José da Santíssima Trindade*; 1821-1825. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro/Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1998. (Mineiriana, 11).

VASCONCELOS, Diogo de. *História antiga das Minas Gerais*. 4 ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1974. v.1. (Biblioteca de Estudos Brasileiros, 3).

Acervos Musicais: Informação e Tecnologia – O caso da Fundação Padre Anchieta

Maurício MONTEIRO*

RESUMO. O projeto, em parceria com o LARC/USP (Laboratório de Arquitetura e Redes de Computadores da Universidade de São Paulo) e CNPq pretende disponibilizar para estudos e consulta um vasto acervo musical em várias tipologias. Para ser desenvolvido na Fundação Padre Anchieta, Centro Paulista de Radios e TV Educativas, o projeto pretende recuperar imagens sobre a execução de música brasileira arquivadas pela TV Cultura, fitas de áudio (Betamax, rolo, DAT) das Rádios Cultura AM e FM e partituras da Orquestra Sinfonia Cultura, bem como de doações e empréstimos de melômanos e pesquisadores. Nesse sentido, o Núcleo de Música Brasileira – Documentação e Referência utilizará do sistema de MPEG-7(ISO) e, *a posteriori*, pretende criar e disponibilizar uma página na WEB com imagens estáticas e móveis, áudio em MP3, midi e *wave*, textos explicativos e críticos e *incipts* de partituras, com todas essas tipologias relacionadas em momentos de pesquisas para melhor orientar e facilitar a busca das práticas musicais no Brasil.

1. INTRODUÇÃO

A Fundação Padre Anchieta possui um vasto acervo de áudio e vídeo acumulados em 26 anos de existência. A Fundação Padre Anchieta - Centro Paulista de Rádio e TV Educativas, instituída pelo governo do Estado de São Paulo em 1967, é uma entidade de direito privado que goza de autonomia intelectual, política e administrativa. Custeada por dotações orçamentárias legalmente estabelecidas e recursos próprios obtidos junto à iniciativa privada, a Fundação Padre Anchieta mantém uma emissora de televisão – a TV Cultura – e duas emissoras de rádio - a Cultura AM e a Cultura FM, além da Orquestra Sinfonia Cultura. Por inspiração de seus fundadores, as emissoras da Fundação Padre Anchieta não são nem entidades governamentais, nem comerciais. São emissoras públicas cujo principal objetivo é oferecer à sociedade brasileira uma informação de interesse público e promover o aprimoramento educativo e cultural de telespectadores e ouvintes, visando a transformação qualitativa da sociedade.

Nesse sentido, visando não somente o aprimoramento, mas também a recuperação e manutenção de seus acervos de áudio e vídeo, a Fundação Padre Anchieta possui já estabelecidos um complexo atrativo que denominado internamente de "tecas", isto é, um conjunto onde encontram a discoteca, a biblioteca, a fitoteca e o Núcleo de Música Brasileira. Juntos, essas células mantêm uma relação importante nas demandas necessárias ao funcionamento de toda a Fundação Padre Anchieta, atendendo as rádios AM e FM, a Orquestra e a Televisão Cultura. De um ponto de vista mais prático, entende-se e observa-se, que todos

* Fundação Padre Anchieta/Centro Paulista de Rádios e TV Educativas e Universidade Anhembi-Morumbi. Juntamente com: Carlos Alberto Araújo, Celso Hatori e Ivan Negro Isola da Fundação Padre Anchieta e ainda Regina Melo Silveira, Rubens Ramirez, Reinaldo Matsushima, Sérgio Rodrigo de Almeida, Itana Stiubiener, Graça Bressan, Teresa Cristina Carvalho e Wilson Ruggiero do Laboratório de Arquitetura de Redes de Computadores da Escola Politécnica da Universidade de São Paulo (LARC/POLI/USP).

esses núcleos têm uma integração inevitável e necessária para a programação de nossas emissoras.

A discoteca conta com mais de 17.580 (dezessete mil, quinhentos e oitenta) horas de programas gravados, sendo 75% (setenta e cinco) relativos à programação de FM. Essas horas estão distribuídas em mídias já obsoletas, como betamax, fitas magnéticas, além de outros suportes recentes, como DAT (Digital Áudio Tape) e MD (Mini Disc). Além deste acervo próprio, as rádios contam com mais de 10.000 (dez mil) títulos em compact disc e 20.000 (vinte mil) em long-plays. Em suma, todo o acervo de áudio soma cerca de 70.000 (setenta mil) horas de material fonográfico. Propõe-se, partindo dessa riqueza de informação, uma reestruturação dos acervos de áudio e vídeo da Fundação Padre Anchieta, através de suas emissoras de rádio, televisão e orquestra, buscando a integração dos núcleos e das funcionalidades supracitadas. Em outras palavras, procura-se reunir o sistema de digitação e digitalização com o Núcleo de Música, com os acervos da discoteca – posteriormente soma-se os acervos de vídeo – e com uma significativa referência textual que proporcionará ao público interno e externo, uma maior flexibilidade na pesquisa. Sobre esse assunto, quando se pensa em envolver todas as tipologias de pesquisas musicais, inicia-se o projeto com todas as imagens referentes às práticas musicais exclusivamente brasileiras produzidas pela Fundação. Paralelamente ao processo de reestruturação, será criada uma página da WEB sobre música brasileira, onde o internauta poderá ter acesso às informações contidas nos acervos da Fundação Padre Anchieta. Nesse sentido, a idéia seria de disponibilizar para consulta os suportes que possuímos, como áudio, imagem estática e em movimento e textos sobre vida, obra e análises dos compositores. Em suma, na página virtual, o pesquisador poderá encontrar textos, fotografias, vídeos, partituras e áudio sobre o compositor que lhe interessa. Pode-se pensar que é possível criar as mais completas referências sobre as práticas musicais no Brasil.

Nesse mesmo momento, deverá trabalhar em conjunto com esses setores, em processo complementar de catalogação e digitalização dos acervos. A informatização dos vários setores da Fundação Padre Anchieta é um dos passos mais importantes do trabalho que vem sendo desenvolvido desde o ano de 2001. É importante pensar que o uso da tecnologia em benefício dos projetos educacionais e culturais permite que suas emissoras de Rádio e TV se preocupem com a qualidade e a informação, disponibilizada para um público maior. Um bom exemplo do processo de informatização/qualidade já acontece nas rádios AM e FM. As transmissões radiofônicas já utilizam, desde os fins do mês de novembro do ano de 2000, dos recursos da tecnologia de ponta, como centrais de computadores que as controlam. Acrescente-se ainda a aquisição da mais moderna tecnologia para gravações de áudio, como concertos, recitais, apresentações e entrevistas. Soma-se, nesse complexo em desenvolvimento, a criação de uma Unidade Móvel que se dedicará às transmissões "ao vivo" e às gravações de apresentações musicais. Nesse sentido podemos traçar alguns tópicos que são imprescindíveis para os propósitos do presente projeto, quais sejam:

- Disponibilizar pela intranet e extranet um arquivo de referências de áudio – arquivo já iniciado com mais de 10 mil obras digitalizadas;
- Adicionar nesse arquivo referências textuais e imagéticas, para a melhor compreensão da obra, do interprete e do compositor;
- Criar um setor de áudio especializado através de um Núcleo de Música, em caráter geral, que reúna todos os suportes de áudio necessários à programação de rádios, tv e orquestra;
- Facilitar através das novas tecnologias um processo de escutas e de estudos sobre a música no Brasil e no Mundo, criando uma fonoteca com arquivos sonoros (digitais e analógicos) para escuta no local em cabines próprias, incluindo as gravações do acervo especial da Rádio Cultura FM.
- Elaborar um processo de preservação da memória arquivística da Fundação Padre Anchieta;
- Recuperar e reestruturar arquivos de imagem relativos à música no Brasil, tais como o programa "Ensaio" e gravações da televisão Cultura sobre as práticas musicais;
- Criar uma pagina da WEB com esses arquivos, alimentada constantemente por especialistas das mais diversas áreas e, por fim,
- Disponibilizar o acesso do público externo as informações contidas nela

Os acervos da Fundação Padre Anchieta, tanto de áudio quanto de vídeo, representam uma parte significativa da memória brasileira. Considera-se ainda, a finalidade e a missão de suas redes educativas que têm, como prioridade, a elaboração, produção e radioteledifusão de programas e conteúdos educativos, culturais e artísticos. É importante lembrar que o Conselho Curador da Fundação Padre Anchieta vem discutindo em reuniões ordinárias e extraordinárias o que poderemos definir como "missão" de suas redes educativas. Cinco termos vêm sendo discutidos como finalidade e prioridade de suas emissoras, conceitos como educação, informação, cultura, arte e entretenimento definem o funcionamento da Fundação Padre Anchieta. O assunto torna-se importante para destacar o diferencial de suas programações, ou seja, em meio a uma constante banalização dos produtos televisivos e radiofônicos, as Rádios e a TV Cultura mantiveram - e se reforçaram através de debates internos - suas diretrizes de respeito ao público ouvinte e telespectador.

Esse acervo é único e necessita de melhores condições de armazenamento, uma vez que as novas tecnologias de preservação podem ser aplicadas às diversas mídias que possuímos. Da forma, pode-se reiterar que somos a única rede de emissoras de radio e tv que possui uma orquestra e que todos os concertos, predominantemente de música brasileira são gravados em sistema digital e armazenado em nossos arquivos. Cabe ainda ressaltar que, como um sistema educativo, os modelos foram indicados pela UNESCO como ideal para emissoras da América latina – com as quais estabeleceu-se parceria, como nos casos da TV Educativa do México e da radio Sodre do Uruguai. Em Território Nacional, a programação de televisão é repetida em 19 Estados por cerca de 1500 emissoras.

Considera-se a Fundação Padre Anchieta um patrimônio de todos e procura-se, através do presente projeto, manter e conservar um patrimônio que resguarda boa parte da arte, educação e cultura brasileiras.

Pensando nisso, pretende-se resgatar, conservar e disponibilizar inicialmente os acervos de música brasileira através dos mais usuais e profícuos sistemas tecnológicos: a intranet, extranet e internet. Em etapas posteriores a idéia seria obter procedimentos semelhantes para todos os arquivos de imagens e de áudio. Através desse acesso, o internauta, seja ele melômano, pesquisador ou estudante, poderá tomar conhecimento de nossos acervos e, se for de seu interesse, adquirir mediante acertos prévios, o material de que necessita, para pesquisa, estudo ou informação. Pode-se entender que esta idéia é mais uma importante iniciativa educacional da Fundação Padre Anchieta que ao longo dos anos tem merecido reconhecimento pela sua grande contribuição à cultura brasileira. A idéia da criação de um núcleo geral de áudio nos moldes do presente projeto pode ser considerado original à medida que contempla uma futura organização de um acervo mais amplo. Em contrapartida, disponibilizará para consultas internas e externas um acervo próprio com referências de especialistas em práticas musicais no Brasil. De um lado, sabemos que a produção musical brasileira em geral nem sempre tem sido destacada com merecido valor em detrimento das práticas musicais européias. De outro lado, é praticamente inexistente um centro de pesquisa que reúna informações sobre as atividades musicais de uma sociedade multifacetada, que traduz em suas obras artísticas a sua visão de mundo. Da mesma forma, não existe um centro que as disponibilize ao público em geral, como pretendemos dar início com a música brasileira.

Por sua importância, a idéia é incentivar um número significativo de visitas ao seu acervo, por parte de estudantes, pesquisadores e demais interessados na música brasileira. Através da implantação do sistema de áudio, toda essa produção musical brasileira disponibilizada conta ainda com a importante e contínua divulgação dos veículos da Fundação padre Anchieta: Rádios Cultura AM e FM, Televisão Cultura (rede nacional) e *site* na internet. Acrescente-se que será imprescindível a elaboração de outras parcerias que visem a aquisição de acervos particulares, de materiais necessários para o funcionamento desse Sistema de Áudio. A partir dessa iniciativa, outras propostas serão concretizadas, não somente a extensão das idéias preliminares, mas também todo acervo da Fundação Padre Anchieta.

2. O TEMPO E A TECNOLOGIA

Face aos avanços tecnológicos, sobretudo ao desenvolvimento dos suportes digitais e, ao tempo de vida útil dos antigos suportes analógicos, as emissoras de rádio e televisão tem-se preocupado com a manutenção de seus acervos de áudio e vídeo. Essa é uma preocupação necessária, uma vez que esses acervos têm, em termos gerais, cerca de 30 a 40 anos de vida e estão, portanto, sujeitos às intempéries do tempo com sérias conseqüências de danos em suas informações e riscos iminentes de perda geral do conteúdo. Pensando nisso pretende-se desenvolver projetos que procurem reverter esse processo e, obviamente, de forma a utilizar

os recursos tecnológicos mais avançados de preservação da memória áudio-visual. A idéia apresentada no I CBAM partiu de um projeto idealizado e parcialmente desenvolvido (atualmente interrompido) na Fundação Padre Anchieta, Centro Paulista de Rádios e TV Educativas. Inicialmente, com o apoio da Fundação VITAE, foi criado o Núcleo de Documentação e Referência em Música Brasileira (NUDOC-MB), que visava resgatar não somente os acervos de imagem e áudio relativos à prática da música no Brasil, mas também incentivar através de programas de rádio e televisão a doação de quaisquer tipologias que façam referências à música no Brasil. O acervo hoje conta com mais de 600 obras já catalogadas de autores brasileiros. Através desse trabalho é possível estabelecer relações com o acervo de áudio das Rádios AM e FM e de vídeo da Televisão Cultura, além de manter uma oferta ativa para as apresentações da Orquestra Sinfonia Cultura. Esse Núcleo pretende ainda reunir informações textuais sobre as práticas musicais do Brasil, seja através de aquisição de material bibliográfico ou de resumos de libretos de gravação fonográfica. Nesse sentido, pensa-se que todas as variadas formas de registros de tais práticas devem ser utilizadas como fontes de pesquisa e, sobretudo, utilizadas e disponibilizadas para o interesse público.

A prática da música se enquadra no que a recente historiografia chamou de 'longa duração', particularmente os estudos de François Dosse, Peter Burke, Jacques Le Goff e Fernand Braudel. Nesse sentido, a música deve ser pensada como prática cultural e seus eventuais registros, como cultura material. Práticas de tradições orais, através das pesquisas de campo são tão importantes quanto à da música escrita, isto é, daquela anotada em papel. Afinal, como assinalou Fernand Braudel, "*a vida material são os homens e as coisas, as coisas e os homens*". O que se propõe é exatamente a utilização das diversas tipologias como meios de conhecimento humano e não mais nomeá-las pelo seu grau de importância – muitas vezes relegadas a um segundo plano. Fontes são fontes e têm a mesma importância no processo de compreensão do fato ou do evento. A historiografia tradicional utilizava termos como 'fontes primárias' e 'fontes secundárias' para definir, na maioria dos casos, aquelas manuscritas das impressas. Entretanto, essas denominações criam juízos de valor sobre as informações contidas nas fontes e criam, por conseguinte, uma falsa hierarquia entre elas. Uma outra questão importante e que muitas vezes não é relevada nesses casos de fontes de pesquisa é que, muitas vezes, os poucos historiadores não consideram os registros musicais, que sejam impressos ou manuscritos, como fonte histórica. Coloca-se então um outro problema que é o do autor da pesquisa e do texto frente à proposta que pretende desenvolver.

Nesse caso é importante que para a escrita da história da música aconteça um entrecruzamento de fontes, e todas elas devem ter a mesma importância no sentido de uma historiografia atraente tanto no texto quanto na reconstituição dos fatos que proporcionam essas práticas. O texto deve ser sedutor ao mesmo tempo em que deve vir apoiado por reconstituições convincentes e apresentadas as fontes. Portanto, fontes textuais, musicais, iconográficas e orais, auxiliam na reconstrução de uma determinada prática, em um determinado momento histórico de uma determinada sociedade. Desde o surgimento da eletricidade e a invenção

de meios de reprodução áudio-visuais, sugiram mais dois tipos de fontes: a fonográfica e a imagética. A história das práticas musicais feitas a partir do século XX conta então com mais dois recursos imprescindíveis que são exatamente aqueles criados pela mídia. Parte-se do termo original em latim: *médium*, o que nada mais é do que o intermediário entre o significante e o significado. Como reconstituir, por exemplo, uma microfisica da história da música brasileira de tradição oral (MPB), sobre Noel Rosa e o Bando dos Tangarás, se não se recorrer às gravações de áudio e vídeo dos acervos das emissoras? O mesmo acontece com a prática da música de tradição escrita, ou erudita ou de concerto. Muitas obras inéditas ainda estão amontoadas precariamente, e em vias de deterioração, nesses mesmos acervos. E as práticas musicais autóctones que, por muito tempo ignorada pela musicologia, só recentemente puderam ser observadas através desses registros contemporâneos? Lembre-se nesse último caso que a música das culturas tradicionais tiveram e têm uma outra funcionalidade, que é mágico-religiosa e que, tais práticas acontecem de acordo com a visão de mundo – e compreensão e andamento dele – dessas sociedades. Seria por demais falso e espetacular a reprodução de uma prática qualquer em um ambiente diferente e um momento diverso. Quantas vezes os pesquisadores não são obrigados a recorrer a tais fontes, fonográfica e imagética?

Foi pensando nessa perspectiva que a Fundação Padre Anchieta iniciou um projeto em parceria com o Laboratório de Arquitetura e Redes de Computadores, visando recuperar, tratar e disponibilizar para o público interessado seu rico acervo de áudio e vídeo. Um problema que surge nessa relação com o que se chama de 'mídias contínuas' e a indexação, torna-se um assunto de grande importância, sobretudo quando se trabalha em um ambiente de convergência. O MPEG-7 (Moving Picture Experts Group) – denominado também e de forma genérica como no inglês *Multimedia Content Description Interface* e traduzido para o português como "Interface de Descrição do Conteúdo Multimídia" – foi definido para padronizar formas de descrição de objetos multimídia de modo a garantir interoperabilidade entre sistemas e aplicações que fazem uso de tal descrição.

Esses padrões podem ser observados no ISO/IEC *International Organization for Standartization*, na verdade um comitê internacional para regulamentação de operações de mídia, cujo sistema permite cadastrar na base de dados, diversas tipologias de fontes. Dessa forma, podem ser pensadas algumas dessas intersemioses importantes não somente para armazenamento de informações, mas também para pesquisas de seus conteúdos. Assim, textos, como bibliografias, histórico e letras de músicas; partituras com seus ícones musicais (não somente a 'música no papel'como falou Walter Benjamin); áudios, que sejam nos formatos de mp3 ou midi e imagens, em movimento ou estáticas, dando uma determinada importância para as fotografias, gravuras, orquestrações, documentários, entrevistas e depoimentos, serão facilmente armazenadas e trabalhadas pelo sistema.

Pensa-se ainda numa relação entre essas tipologias, criando assim uma reiteração entre as diversas interfaces.

Obviamente necessita-se de algumas ferramentas, quais sejam:

• Indexação: produção de sumários customizados de programas de áudio/vídeo de acordo com a preferência do usuário;
• Filtragem: seleção de conteúdo por preferência, disponibilidade de recursos, descrição de conteúdo;
• Busca comparativa: desenho de linhas, busca por formas semelhantes, notas tocadas, busca por melodia;
• Movimento: acompanhamento de movimento de pessoas, faces, objetos (medidas de trajetória, velocidade, aceleração, etc.)

Enfim, dispondo de um acervo tão rico e vasto em informações como é o da Fundação Padre Anchieta e com a parceria do LARC/POLI/USP, e ainda, apoiando-se em financiamentos através de projetos que visem a manutenção e organização de arquivos, a idéia discutida nesse artigo torna-se viável. Pode-se dizer que a tecnologia aliada ao conteúdo, facilita a criação de um acervo vivo e utilizável, gerando diversas interfaces. Em conseqüência dessa indexação e desses suportes, a Fundação Padre Anchieta pode criar uma sala virtual, como página da WEB, cujo conteúdo e informação, pode se tornar o maior e mais completo sítio de música brasileira e, conseqüentemente, atender as necessidades internas, geradoras de programas e externas, como meio de consulta e pesquisa qualificada.

Referências bibliográficas

BRAUDEL, Fernan. *Civilización material, economia y capitalismo*. Madrid: Alianza Editorial, 1984, 3v.

BURKE, Peter. *Linguagem, indivíduo e sociedade* . São Paulo: Editora da UNESP, 1993, 465p.

DOSSE, François. *A História à prova do tempo*. Tradução: Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Editora da UNESP, 2001. 321p.

LE GOFF, Jacques. *A História Nova*. São Paulo: Martins Fontes, 1990. 318p.

BRAUDEL, Fernand. *Ecrits sur l'histoire*. Paris: Arthau, 1990, 307 p.

Apresentação do Projeto Catálogo de Registros Sonoro-musicais Indígenas do Brasil

Luiz Antonio Pinheiro MARTINS*

RESUMO. O Catálogo de Registros Sonoro-Musicais Indígenas do Brasil corresponde a uma base de registros sonoros, acessíveis via internet. Este projeto foi criado a partir da demanda da Profa. Rosângela Pereira de Tugny, do Laboratório de Etnomusicologia da Escola de Música da UFMG, permitindo a consulta permanente on-line e o cadastramento simultâneo de diferentes coleções, podendo congregar colaboradores de vários estados, aldeias e países. Desta forma, o catálogo poderá atuar ao mesmo tempo como instrumento coletivo de pesquisa, proporcionando maior transparência com respeito aos aspectos éticos que ela implica.[1]

* Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte - MG.
1 Somente o resumo foi enviado para os Anais.

Por uma nova Mentalidade Preservacionista: A Experiência da Comissão para os bens Culturais da Igreja Católica no Estado de São Paulo

Jair MONGELLI JUNIOR*

RESUMO. Este texto apresenta a experiência inédita da Comissão para os Bens Culturais da Igreja (C.B.C.I.) no Regional Sul 1 da CNBB (Estado de São Paulo), objetivando a criação de uma nova mentalidade preservacionista, em relação aos arquivos eclesiásticos, durante o período de formação dos futuros presbíteros, bem como em momentos específicos de encontros de secretárias paroquiais e dos sacerdotes das dioceses paulistas. Estas atividades estão baseadas nas orientações das cartas circulares publicadas pelo Vaticano, através da Pontifícia Comissão para os Bens Culturais da Igreja.[1]

* Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo - SP.

1 Somente o resumo foi enviado para os Anais.

Particularidades do Acervo do Museu da Música de Mariana: Desafios da Catalogação

Maria Teresa Gonçalves PEREIRA
Maria José Ferro de SOUSA
Francisco de Assis GONZAGA
Vladmir Agostini CERQUEIRA*

RESUMO. Pretende-se, neste texto, expor o processo de reorganização do acervo de manuscritos do Museu da Música de Mariana, a partir de procedimentos metodológicos que são fruto de recentes e constantes discussões musicológicas. Tais procedimentos, norteadores de todo o trabalho, partiram de estudos e publicações dos coordenadores do projeto *Acervo da Música Brasileira - Restauração e Difusão de partituras*, que sob a direção musicológica de Paulo Castagna, demonstravam o intuito de minimizar os problemas observados em catálogos anteriormente publicados. A empreitada arquivística e musicológica contou com a seleção de profissionais pesquisadores das áreas da História e da Música, que vieram a compor a Equipe de Reorganização e Catalogação, coordenada por André Guerra Cotta. O trabalho foi estruturado em fases distintas: *a) mapeamento* - identificações documentais como Compositor, Unidades Musicais e Função Cerimonial; *b) descrição documental* - análise histórica e física dos documentos *c) descrição musical* - análise musical, montagem e edição de incipits, o presente trabalho, partindo de um profundo respeito à pioneira organização do Padre de Almeida Penalva e de Maria da Conceição de Rezende, procura evitar vários dos problemas de catalogação existentes em outros acervos, e fomentar as discussões envolvidas no âmbito arquivístico-musical, na tentativa de mostrar como a prática, a flexibilidade e os procedimentos metodológicos podem reforçar ou impor desafios, para se evitar discrepâncias que tanto dificultam a tarefa do pesquisador ao transferir-lhe problemas de natureza arquivística.

1. INTRODUÇÃO: O MUSEU DA MÚSICA E O PROJETO ACERVO DA MÚSICA BRASILEIRA

O Museu da Música de Mariana teve seu início em fins da década de 1960, quando o então Arcebispo de Mariana, D. Oscar de Oliveira começou um trabalho de reunião dos manuscritos musicais do Palácio Arquiepiscopal, e posteriormente de corporações musicais e famílias de músicos de Mariana e cidades vizinhas. O musicólogo paranaense Pe. José de Almeida Penalva foi responsável pela catalogação de parte do arquivo, especificamente dos manuscritos oriundos de Barão de Cocais, e seu estudo se tornou o modelo de organização para todo o acervo. A partir de 1972, Maria da Conceição de Rezende assumiu as tarefas de organização, catalogação e estudo do acervo. Partindo da metodologia desenvolvida pelo Pe. Penalva, o trabalho de Conceição Rezende, ao longo de doze anos, permitiu a abertura do Museu da Música às atividades de pesquisa musicológica, em 6 de Julho de 1973. Desde então, foi incorporado um grande número de novos

* Membros da Equipe de Reorganização e Catalogação do projeto Acervo da Música Brasileira / Restauração e Difusão de Partituras (Museu da Música de Mariana).

manuscritos, cuja doação foi fruto do incentivo de D. Oscar, ou mesmo intermediada pela própria Conceição Rezende. Na década de 1980, o acervo já compreendia músicas de trinta cidades mineiras. Durante o I Encontro Nacional de Pesquisa em Música, em 1984, Conceição Rezende encerrou seu trabalho, deixando organizados alguns catálogos e fichários que até o momento servem de base aos pesquisadores.

A partir da década de 1990, surgiu uma preocupação em dar continuidade ao trabalho de Conceição Rezende e Pe. Penalva. Porém, diante da necessidade de uma melhor acomodação dos documentos, e com o objetivo de refinar a classificação existente a partir dos avanços da pesquisa musicológica e arquivística – aliando inclusive algumas ferramentas de Informática –, vários musicólogos, em 2001, foram reunidos pelo Projeto *Acervo da Música Brasileira – Restauração e Difusão de Partituras*, da Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, financiado pela Petrobrás e coordenado pelo Santa Rosa Bureau Cultural, apoiado pelo próprio Arcebispo de Mariana, D. Luciano Mendes de Almeida. Este projeto tem muitos desdobramentos e equipes que atuam em várias frentes; a Equipe de Reorganização e Catalogação do acervo do Museu da Música, coordenada por Paulo Castagna e André Guerra Cotta, passou a contar, em maio de 2001, com o trabalho da pesquisadora Maria Teresa Gonçalves Pereira. Posteriormente, a partir de 2002, este grupo se ampliou com a chegada dos pesquisadores: Maria José Ferro de Sousa, Francisco de Assis Gonzaga e Vladmir Agostini Cerqueira, aos quais se somaram, em 2003, os estagiários Euler Rocha Oliveira e Luciano Inácio dos Santos.

Em 2001 foi realizado por Paulo Castagna, o registro das dimensões, quantidade, localização e códigos das pastas do Museu da Música, bem como a reconstituição de suas posições corretas e o confronto entre as pastas existentes e as pastas citadas nas fichas e catálogos produzidos por Conceição Rezende, além da descrição, por Maria Teresa Gonçalves Pereira, dos documentos não-musicais, à época localizados no Armário 1 Gaveta 4, e de uma descrição simples dos documentos do *Acervo do Seminário de Mariana* e do *Arquivo Lavínia Cerqueira de Albuquerque*, ambos localizados no Armário 7 Gavetas 1 a 3. Ao longo de 2002 e 2003, desenvolveu-se o trabalho de reorganização, sempre pontuado por discussões a partir das reflexões de Paulo Castagna e André Guerra, confrontadas com os documentos presentes no acervo e contando com a inestimável colaboração do musicólogo Aluízio José Viegas. Paralelamente, foi realizado o mapeamento das seções e subseções do Museu da Música, respeitando-se a organização anteriormente encontrada, porém com alguns ajustes, para dar à mesma maior organicidade. A partir desse trabalho, foi definida a seguinte estrutura, na qual todos os novos nomes e códigos, à exceção dos nomes das cidades, foram atribuídos durante o presente projeto:

CDO - Coleção D. Oscar de Oliveira

CDO.01. Mariana

CDO.02. Barão de Cocais

CDO.03. Serro e Milho Verde

CDO.04. Diamantina
CDO.05. Barra Longa
CDO.06. Ouro Preto
CDO.07. Caranaíba
CDO.08. Urucânia
CDO.09. Claudio Manoel
CDO.10. Rezende Costa
CDO.11. Monsenhor Horta
CDO.12. São João del Rei
CDO.13. Prados
CDO.14. Santana dos Montes
CDO.15. Santa Rita Durão
CDO.16. Catas Altas da Noruega
CDO.17. Entre-Rios de Minas
CDO.18. Rochedo de Minas
CDO.19. Itabirito
CDO.20. Jaboticatubas
CDO.21. Sabará
CDO.22. Piranga
CDO.23. Cachoeira do Campo
CDO.24. Catas Altas
CDO.25. Pinheiros Altos
CDO.26. Furquim
CDO.27. Lamin
CDO.28. Congonhas
CDO.29. Lafaiete
CDO.30. Itaverava
CDO.31. Arraial de Abre Campo
CDO.32. Diversos
CDO.33. Material didático manuscrito encontrado nas subseções acima
CDO.34. Cadernos manuscritos encontrados nas subseções acima

ASM - *Acervo do Seminário de Mariana*
ALC - *Arquivo Lavínia Cerqueira de Albuquerque*
SCA - *Manuscritos musicais sem classificação anterior*
BAN - *Arquivos de Bandas*
IMP - *Impressos*
LMM - *Livros do Museu da Música*
FMS - *Fotocópias, mimeografados e similares*
PCO - *Projeto PUC / Ciclo do Ouro*
DTM - *Documentação Técnica - Fases de Intervenção no Acervo do Museu da Música*

DTM.01. Primeira fase (Aníbal Pedro Walter e Vicente Ângelo das Mercês): c.1960-1968

DTM.02. Segunda fase (Maria Ercely Coutinho e José de Almeida Penalva): 1968-1972
DTM.02.01. Informe sobre o Acervo de Barão de Cocais
DTM.02.02. Copias de Maria Ercely Coutinho
DTM.02.03. Outros
DTM.03. Terceira fase (Maria da Conceição de Rezende): 1972-1984
DTM.03.01. Catálogos de MCR
DTM.03.01.01. Volume I
DTM.03.01.02. Volume II
DTM.03.01.03. Volume II
DTM.03.01.04. Volume IV
DTM.03.01.05. Volume V
DTM.03.01.06. Volume VI
DTM.03.01.07. Volume VII
DTM.03.01.08. Volume VIII
DTM.03.01.09. Volume IX
DTM.03.01.10. Catálogo de música para banda
DTM.03.02. Fichário de MCR
DTM.03.02.01. Fichário
DTM.03.02.02. Notas
DTM.03.03. Invólucros do AEAM com notas de MCR
DTM.04. Quarta fase (Projeto Acervo da Música Brasileira / Restauração e Difusão de Partituras): 2001-2003
DTM.04.01. Catálogos
DTM.04.02. Fichas manuscritas de catalogação
DTM.04.03. Correspondência, convites etc
DTM.04.03. Clipping
DTM.04.04. Programas, cartazes etc
DTM.05. Documentação diversa

A reorganização do material localizado nas quase 1.000 pastas da atual *Coleção D. Oscar de Oliveira*, além de vários impressos e manuscritos localizados no fundo das gavetas, fora das pastas, foi realizada com o objetivo de separar fisicamente entre si os *grupos* (reunião de conjuntos de partes que possuem a mesma música ou pelo menos uma obra em comum) e os *conjuntos* (totalidade das partes vocais e/ou instrumentais referentes às mesmas obras, elaboradas por um mesmo copista e em uma mesma época), além de produzir uma disposição coerente dos *conjuntos* dentro do *grupo* e das *partes* dentro do *conjunto*. Esse procedimento foi necessário, pois com muita freqüência foram encontrados vários grupos em uma mesma pasta e não um único grupo por pasta, como deveria se esperar. A

quantidade chegou a ser surpreendente em muitas pastas, encontrando-se até 69 grupos em uma única pasta (quadro 1).

Quadro 1. Pastas do Museu da Música de Mariana com o maior número de grupos localizados.

Localização	Código intermediário	Número de grupos
[636]A4G4P29	URC-SCód29	69
[404]A2G4P63	BCO-PA Imp	69
[483]A3G4P01	MMM-SCód19	65
[819]A6G3P22	LAM-SCód02	58
[782]A6G2P16	CON-SCód16	45
[638]A4G4P31	URC-SCód31	40
[621]A4G4P14	URC-SCód14	36
[622]A4G4P15	URC-SCód15	32
[139]A1G3P37	MAR-DM	29
[629]A4G4P22	URC-SCód22	27
[403]A2G4P62	BCO-PA Div	25
[026]A1G1P26	MAR-M25	22

Após a separação e codificação dos grupos e conjuntos de cada pasta, que constituía a maior parte do trabalho de reorganização, além das ações e reflexões sobre a estrutura geral do acervo, começava efetivamente o processo de catalogação, sobre o qual discorreremos neste texto. O presente trabalho visa expor de que forma, a partir da cotidiana análise dos documentos musicais, podem ser reveladas importantes informações, e como às vezes estas podem influir profundamente na metodologia, que se adapta ao acervo organicamente – a partir de um modelo europeu – na medida das complexidades eventualmente encontradas.

Vale destacar que nosso trabalho foi norteado pelas normas do *Repertoire Internationale de Sources Musicales* (RISM) e do *International Standard for Archival Description (General)* - ISAD(G), do Conselho Internacional de Arquivos. Porém, na tentativa de atender às singularidades do acervo do Museu da Música de Mariana (MMM), foram criados alguns campos para resgatar as informações contidas no documento e não contempladas pelas normas acima referidas. Além disso, no transcorrer do projeto, tornou-se necessária a elaboração e reelaboração de fichas com o intuito de melhor abarcar as informações contidas no documento e otimizar o nosso trabalho. Assim como na catalogação, este trabalho será dividido em duas grandes etapas: a primeira, denominada Fase Um contemplará os aspectos sócio-históricos; a Fase Dois abordará de maneira geral os aspectos pertinentes à catalogação das informações musicais.

2. ASPECTOS SÓCIO-HISTÓRICOS DA DOCUMENTAÇÃO: FASE UM

2.1. Autoria

A observação de uma grande quantidade de documentos no Museu da Música nos permite afirmar que em Minas Gerais, no século XVIII e parte do

XIX, os manuscritos musicais raramente traziam autoria, pois esta prática não era usual. O conceito de criação sobrepunha o criador. Além do mais, a demanda e o uso constante dessas músicas para funções litúrgicas diferenciadas levavam os copistas a realizar montagens musicais, mesclando obras de diversos autores. Neste sentido, tivemos que criar algumas nomenclaturas para classificarmos os manuscritos que traziam de forma implícita ou explícita a autoria, ou mesmo não a traziam. Desta maneira, quando o autor era desconhecido usamos a opção *não identificado* (campo RISM 060 - *Compositor*). Não havendo no documento o nome do autor, mas sendo a obra conhecida, criamos um campo análogo ao RISM 060, o 060a, e nele registramos seu nome, completando com o termo *não nominal*. Além disso, cabe frisar que não são raros os documentos que fazem alusão ao compositor, mas com margem de dúvida, e neste caso empregamos, no mesmo campo, a expressão *duvidoso*, para que a questão possa ser esclarecida em uma pesquisa posterior. Por fim, para os nomeados que não oferecem dúvidas, usamos o termo *nominal*.

2.2. O frontispício

O vocábulo *frontispício* pode ser conceituado como: "*frontaria, fachada, portada, página de rosto*" (FERREIRA, 1972, p.575). Este pode ser encontrado tanto em documentos impressos como nos manuscritos, embora nos primeiros se perceba que o uso de frontispício obedece a uma norma prescrita segundo a legislação editorial de cada época e lugar. Porém, nos documentos manuscritos isso já não se aplica, pois os critérios são singulares e subjetivos, e o copista (ou copistas) pode manifestar livremente toda sua criatividade. Consequentemente existe um manancial de informações: sociais, econômicas, funcionais, artísticas, históricas etc., incorporadas ao documento na sua trajetória temporal e espacial, podendo ser salientado ou não pela catalogação e resgatadas pelo catalogador através de dois campos e de duas formas, que serão descritas abaixo. Assim, no campo RISM 320 intitulado "Transcrição Diplomática do Título", o catalogador resgata o frontispício de forma *diplomática*, ou seja, na íntegra:

> "[...] *insere-se a transcrição diplomática do título da obra, tal como se apresenta no documento* [...]. *Contudo, aqui prevalecerá o critério da precedência por antiguidade, ou seja, será registrado neste documento somente o texto da primeira versão do documento.*" (COTTA, 2000)

No intuito de resgatarmos o máximo de informações possíveis e ao mesmo tempo buscarmos estreitar o diálogo entre a Paleografia, Grafologia, História, Arquivologia e a Musicologia, criamos o campo 320a. Nesse campo, intitulado "Transcrição Diplomática Integral do Título", transcrevemos todo o conteúdo do frontispício, porém indicando os diferentes graus de intervenção grafológica no documento, através de uma análise paleográfica. Para tanto, enumeramos as diversas grafias por ordem de antigüidade. Sendo assim, a grafia mais antiga será denominada "Grafia um". As demais são registradas entre chaves, com indicação numérica da ordem cronológica. Além do mais, este campo nos permitiu vincular

dados de diversas naturezas como: a circularidade do manuscrito através dos nomes de proprietários, locais e datas, a qual pode ser percebida, no frontispício, pela sucessão de nomes rasurados, indicando as transferências de propriedade do mesmo, bem como a sua trajetória espacial e temporal.

É interessante observar, nesses registros, que o frontispício nem sempre está localizado na página de rosto, e não raras vezes aparece, por exemplo, no verso de alguma parte musical:

Figura 1.
Manuscrito musical da pasta [059]A1G2P06 / MAR-M02 C01.

Transcrições do frontispício acima:

Campo RISM 320:

" ~ Missa ~ / a quatro vozes / Com Violinos, Vióla obrigada, Clarinêtoz, / [rasurada: Oboês], e Basso, e Juntamente / Suas Trompas (Para as Funçoins que chegarem / bem a Conta. com o dinheiro Seu Auctor Joaquim de Paula / Para o uzo de Fructuoso de Mattos Couto: / Com a sua propria Copia, e Punho / morador no Arrayal do Inficionado. / em Novembro 1823."

Campo MMM 320a:

"~ Missa ~ / a quatro vozes / Com Violinos, Vióla obrigada, Clarinêtoz, / [rasurada: Oboês], e Basso, e Juntam$^{e.}$ / Suas Trompas (Para as Funçoins q' chegarem / bem a Conta. com o dinhr^{o} Seu Auctor Joaquim de Paula / Para o uzo {gr. 2: e desfrute} de Fructuoso d' Mattos Couto: / Com a sua propria Copia, e Punho / morador no Arrayal do Inficionado. / em Novembro 1823. {gr.3: digo isso, p.r q' há outras / Missas mais pequenas, p.a/ essas funções pequenas}". {gr.4: falta a voz de Tiple}

O musicólogo pode utilizar-se de recursos metodológicos como a prosopografia, a qual permite os cruzamentos de fontes tais como: parte musical, batismo, casamento, habilitação à ordem sacra, testamento, óbito, inventário, etc. Tais cruzamentos nos possibilitam conhecer o nome dos músicos, seus familiares e das gerações que se sucederam e atuaram nas Minas dos séculos XVIII a XX. Estes indivíduos e sua obra devem ser analisados dentro do contexto histórico e sócio-econômico nos quais estão inseridos. Além disso, deve-se levar em conta o universo simbólico imanente aos mesmos. Neste sentido, os manuscritos do Museu da Música de Mariana não contêm apenas os registros musicais destes séculos. Trazem também, indícios do vivido das pessoas envolvidas cotidianamente com o universo musical, na pluralidade espacial e temporal. Estes documentos legam ao pesquisador uma gama importantíssima de informações, revelando o perfil sócio-histórico do músico, bem como a forma como ele agia nas diversas circunstâncias, como compositor, copista, proprietário, educador, e mesmo no relacionamento com seus pares. Assim, a inserção do músico no mundo como sujeito histórico permite ao pesquisador analisar as possibilidades musicais que este tinha a seu dispor, qual a sua escolha e quais os filtros pessoais aplicados pelo mesmo. Muitas vezes a identificação de autoria da cópia só pode ser feita pela análise de traços individuais marcantes do copista.

Ao observamos os membros de uma mesma família, atuantes na arte musical de uma localidade, como proprietários de partes, compositores, intérpretes ou copistas, não seria exagero afirmar que havia uma sucessão endógena familiar envolvida com a música. Exemplo disso foram os "Bicalho", e os "Donato Corrêa" em Mariana e a família "Chagas", muito presente em Lamim, todos atuantes no final dos séculos XIX e início do XX. Por outro lado, observamos a presença marcante de indivíduos proprietários, copistas e em menor escala como compositores, representados por Bruno Pereira dos Santos, Caetano de Souza Telles Guimarães, João Henrique Ângelo e João Batista Militão, personagens também do mesmo período. Além do mais, os indícios deixados por esses mestres da música nos permite analisar as suas expressões elaboradas de forma lúdica, os incentivos psicológicos conduzidos aos parceiros, as repreensões dirigidas muitas vezes com o objetivo de esmerar a arte musical, bem como a linguagem cifrada, os deboches, as brincadeiras ou escárnios feitos entre os músicos nos momentos de descontração, os quais encontramos nos registros musicais do Museu da Música de Mariana, principalmente, dos séculos XIX e XX. Um exemplo significativo é a "justificativa" de Francisco Gomes Ferreira:

> *"Ill^{mo}. Snr. Juiz de Paz / Paticippo a V. S. q' no dia de Ontem q' se conta 20 em / Felizm^{te}. detronquei hum juelho e ficou o Oto Retro / cido do Lugar q' me acho Bastantem^{te}. em como dado / q' não Posço andar de muitas dores he heste o motivo /*

q' não poço Vir comprir com / o meu dever / Sou De V S Respeitador C / Francisco Gomes Ferra". / [E no verso da parte:] "*Ao IIlmo. Senhpr Juiz de / Paz Itra*".[1]

Assim, muitas vezes nos deparamos com expressões jocosas, características de um espírito descontraído, e presentes nos registros musicais, particularmente observados na seção de Barão de Cocais, a qual tem como principal expoente o copista Bruno Pereira dos Santos. Seguem-se algumas divertidas pérolas no quadro 2:

Quadro 2. Expressões resgatadas em manuscritos musicais do Museu da Música de Mariana. Considerar: BCO (Barão de Cocais), DIA (Diamantina) e MAR (Mariana).

Código de localização	Código provisório	Expressões
[221]A2G2P31	BCO-0N31 C01	[No frontispício:] " *Cala a boca Joachimicus da Costa Ra / pozo Sap iroca* " [Na parte de S:] " *Snr'. Tiple vmce. he muito fejo / de naris e mal feito de boca / Pereira furtunato* " [Na parte de A:] " *Snr' Contralto vmce. não Obcervou os pianos poriço he q' eu estou mal sSutisfeito com vmce. / Pereira furtun ato* " [Na parte de A:] "*Altos a três vozes le voume a estudar*" [Na parte de B:] "*bravo Snr' baxa que lustrou muinto pelos holhos / pelos narizes adimiravelmente seu dono / Pereira furtun ato*" [Ou seja, nada pelos ouvidos ou mãos]
[193]A2G2P03	BCO-ON03 C04	[Na parte de T:] "*Pelo Punho de Bruno Pera. Seu dono*" [Na parte de cor 2:] "*Meu amo. A q m. dezejo todo bem. e - pois q' medis a respeito do nosso Trompa. em fim tudo sam Pecados*"
[202]A2G2P12	BCO-ON12 C01	[Na parte de vl 2:] "*Vire Snr Joaq m. e não se ponha a olhar por q' he m to. Feio* "
[349]A2G4P08	BCO-F08 C05	[Na parte de S:] " *J. B. Militão / Viva Senr' Tiple o Senr' fes as bichas todas* "
[182]A2G1P25	BCO-TD01 C02	[Na parte B:] "*Tu devicto // bico calado.*" [Na parte de fl 2:] "*Senão estiver certo Copie milhor o Sr. Flautista, e não me fasa Careta*" [Na parte de vla:] "*De João Caeto. T eixra.* "
[284]A2G3P02	BCO-M02 C03	[Na parte de vl 2:] " *Afine bem a Sra. sua rebéca pa. não estar só aparar: em q to. ha tempo e vire* "
[104]A1G3P02	MAR-F02 C02	[Na parte avulsa:] "*O qu dol do que e dol q' / Bruno*"
[457]A3G3P05	DIA-ON05 C10	[Na parte S:] "*Você é muito ingrata: / todos os dias briga comigo / na cantoria* "
[038]A1G1P38	MAR-L08 C01	[Na parte de B:] "*Bravo! Snr' Baixa, q. brilhou muito, se disse tudo, que encontrou*"
[283]A2G3P01	BCO-M01 C02	[Na parte de vlc:] "*Vire Ja Ja para pegar o tempo*"
[342]A2G4P01	BCO-F01 G01	[Na parte de T:] " *esta aqui, he a mma. Atrás / pr. ser mais clara.*" e "*Volte adiante Ir. Companhro bom =*"
[377]A2G4P36	BCO-SS18 C02	[No verso da parte de T:] "*Esta musica depois de copiada / foi prov ada. É m to. / difficultoza* "
[401]A2G4P60	BCO-PA NS G04	[Na margem esquerda da parte:] "*Nenem e Ma. estudem esta Aria q' depois / vamos ensaiar com a Luiza.*"
[230]A2G2P40	BCO-ON40	[Na parte de cor 1 e 2:] "*Erro; Vamamos adiante q' atras Vem gentes.*"

1 Museu da Música de Mariana (MMM), pasta [110]A1G3P07 / MAR-SS01 G01 C04. Uma possível interpretação para esse texto é a seguinte: *"Ao Ilmo. Senhor Juiz de Paz etc. Ilmo. Sr. Juiz de Paz. Participo a Vossa Senhoria que ontem, dia 20, infelizmente destronquei um joelho e torci o outro. Sendo assim, acho-me incomodado e não posso andar por causa das dores. Por esse motivo, não posso vir cumprir com meu dever. Sou de Vossa Senhoria respeitador e criado. Francisco Gomes Ferreira."*

Em grande medida, é comum nos manuscritos do Museu da Música de Mariana o uso de figuras de linguagem nas recomendações e avisos feitos entre os músicos. Essa recorrência se dá através da *personificação* do instrumento, quando o responsável pela parte recebe o nome da mesma, havendo assim uma sobreposição entre "executado" e "executante". No momento da apresentação, os instrumentos são incorporados pelos seus intérpretes e adquirem autonomia, "conquistando" o espírito da música. Através desta personificação, cada músico, em seu grupo, não era mais o "fulano", o indivíduo, mas sim o "*Snr' Baixa, q. brilhou muito*", e que fazia parte de um universo musical integrado.

Outra integração também é percebida nas partes musicais, principalmente entre os traços artísticos que embelezam os frontispícios e os traços funcionais, como as notas, seus tempos e tonalidades próprias. Essa união exprime a apuração dos sentimentos humanos, em relação à praticidade e à beleza da arte musical. Exemplo disso pode ser visto na figuras 2, 3 e 4:

Figura 2.
Museu da Música de Mariana, pasta [059]A1G2P06 / MAR-ON06. Folha 1 (detalhe).

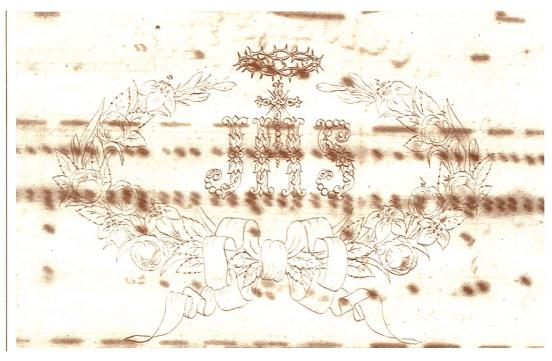



Figura 3.
Museu da Música de Mariana, pasta [059]A1G2P06 / MAR-ON06. Folha 2 (detalhe).

OFFERECIDO
AO
Ex.mo e Rev.mo Snr.
D. Antonio Maria Corrêa
de Sá e Benavides.
BISPO
DE
MARIANA.

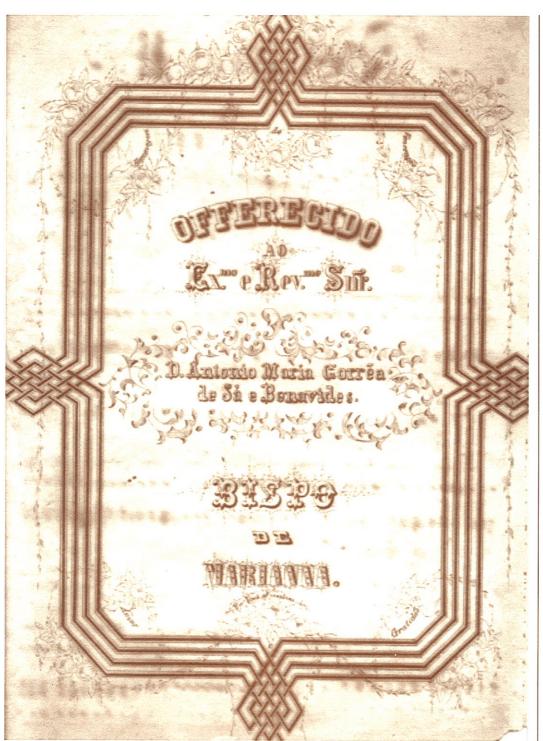



Figura 4.
Museu da Música de Mariana, pasta [059]A1G2P06 / MAR-ON06. Frontispício.

Fica também evidente nas partes musicais a relação entre o músico e aqueles que faziam parte do seu círculo social, tanto no campo das relações humanas, emocionais, como no artístico. Sendo assim, a composição de uma música podia ser objeto de dedicatória a alguém, a uma instituição ou a uma causa, pelo compositor e/ou copista. Cabe salientar que as dedicatórias são práticas pouco usuais nos manuscritos em questão. Tal escassez, no entanto, foi recompensada com a riqueza de detalhes e beleza contidos nos traços de Irmã Josefina (a copista da pasta MAR-ON06), assim como nas informações encontradas na dedicatória do compositor Wilson Fonseca na "*Antífona para entrada solene do Bispo na Catedral* [...]", ao "*Exmo. E Revmo. Sr, D. Frei Floriano Löwenau O. F. M., virtuoso Bispo - Prelado de Santarém - Pará*",[2] e na Missa de autoria de Francisco Zenon Conrado em honra a Nossa Senhora de "Lourdes", oferecida "*ao amº. Joanito em Villa Rio Piracicaba*"[3]. A esta última dedicatória soma-se outra Missa, também composta por Francisco Zenon Conrado, e por ele copiada e dedicada ao mesmo amigo acima referido, a qual traz um carimbo com a seguinte inscrição: "*Francisco Zenon Conrado / Escrivão interino / São José da Lagoa*".

Assim como as dedicatórias, as anotações feitas para registrar uma cópia da música podem ser igualmente relevantes, pois trazem informações como autoria, execução, datação, genealogia, e outras tantas a respeito do compositor e/ou sobre o universo em que está inserido, como as que nos legou o copista e compositor Walter ao mencionar que "*Este Tantum ergo eu o escrevi e foi cantado pela / 1ª. vez na igreja do Rosario por meu Santo e inesquecível / pae Augusto Walter em 1935. Copiado para D. Margarida por Walter / 11-5-939*".[4]

2.3. A parte física do documento

O suporte físico foi também contemplado na catalogação dos manuscritos do Museu da Música de Mariana, o qual é constituído, na sua totalidade, de papel. Sua análise contribui para uma datação presumida dos documentos. Com certeza, não é possível oferecer datas minuciosas como mês e ano, mas sim deduzir o século através de suas características físicas própria de cada época. Se, por exemplo, possuir cor palha, gramatura espessa, fibras longas de algodão, superfície áspera, marca d'água e/ou regreta, não há dúvida que pertence ao século XVIII. Por outro lado, os coloridos, principalmente em tons verdes, com fibras curtas constituídas de celulose, gramatura mais fina do que os de fibra de algodão, e superfície lisa, quase sempre com marca da água e/ou regretas, são do século XIX. Na segunda metade deste século para o século XX, encontramos um papel feito de fibra de celulose, com tonalidade do tom palha para o marrom claro, com superfície lisa, deslizante, gramatura espessa, e que pode ou não ter marca d'água e/ou regreta. Resta destacar que os papeis encontrados no século XX têm grande variação de gramatura, tamanhos, cores, qualidades e marcas, sendo mais raro o uso de marca d'água e regreta. Além disso, em papéis dos séculos XIX e XX é freqüente a indicação do fabricante.

2 MMM, pasta [514]A5G3P12 / MAR-Scód 097.
3 MMM, pasta [340]A2G3P58 / BCO-M58.
4 MMM, pasta [397]A2G4P56 / BCO-PA Fá G17.

Outros indícios de datação são as informações encontradas nas partes musicais que não fazem parte deste universo, sugerindo que o proprietário do papel fez uso do mesmo para escrever sobre outros assuntos. Com efeito, o reaproveitamento de papel é uma prática recorrente nos séculos XVIII e XIX, devido à escassez que havia nas Minas. Muitos destes vestígios trazem datação como é o exemplo encontrado na pasta [116]A1G3P14 / MAR-SS07 C08 – no verso da parte de "*1ª. Trompa em Pistão*" – onde há um documento destinado ao Capitão Antonio Manuel Coitinho, do ano de 1850, enviado por Joaquim Francisco Pimenta, com o intuito de saber se as disposições testamentárias de seu irmão Francisco haviam sido satisfeitas. Outro exemplo de reaproveitamento de papel igualmente importante, porém sem data, é o caso encontrado na pasta [231]A2G2P41 / BCO-ON41, no verso da parte de soprano, onde são fixados os preços de alguns sapatos: "*dois pares de sapatos 1.600 / de mᵉ.* [mulher] / *640 / hu* [um] *dito pª.* [para] *Solar* [pôr solado] *600/780/2840*". Com certeza, esta afirmação diz muito sobre a datação do documento, através da observação da grafia, da pena e da tinta utilizada. Os frontispícios escritos em folhas de jornais, encontrados no MMM, também são exemplos de aproveitamentos de papel, permitindo-nos presumir a época em que a cópia foi elaborada. Por fim, outros indícios de datação são as várias marcas ou inscrições encontradas nos papéis como: "*BREVETÉ S. G. D. G*", ou apenas "*BREVETÉ*", "*Cardozo & Cº. / Rio de Janeiro*", "*A LUNETA DE OURO / 123 OUVIDOR 123, CASA D'ALO, FILIPPONNE 7 Cⁱᵃ. / RIO DE JANEIRO / 103 RUA DO OUVIDOR*", ou mesmo "*OLIVEIRA, MESQUITA & CIA - B. HORIZONTE*" e outros.

2.3.1. ISAD: a descrição física do documento

Concluindo seu trabalho, a Fase Um analisa as características físicas do documento segundo a Norma Internacional de Descrição Arquivística - ISAD(G). Primeiramente são observadas as "condições de acesso e de uso" do documento, preenchendo-se este campo com as expressões: *Normal*, caso o documento esteja em bom estado de conservação. Porém, quando o mesmo está em estado precário e inspira cuidado, usamos a opção *APFS* (acesso preferencial a fac-símile) - (ISAD 4.2). A seguir, registramos o idioma ou os idiomas predominantes no documento - (ISAD 4.4). Após uma pré-análise do suporte físico utilizamos as opções: *Ótimo*, *Bom*, *Regular*, *Ruim* e *Péssimo* para classificarmos o seu estado geral. Procedemos assim uma descrição mais detalhada sobre a condição física do manuscrito (ISAD 4.5). Finalizando a descrição física, preenchemos o campo *Notas*, onde registramos as informações importantes que não foram contempladas nos demais campos - (ISAD 6).

3. ASPECTOS MUSICAIS: A "FASE DOIS"

3.1. Algumas considerações metodológicas

Abaixo listamos alguns dos termos empregadas neste texto, a partir da tese de doutoramento "O *Estilo Antigo* na Prática Musical Religiosa Paulista e Mineira dos Séculos XVIII E XIX", de CASTAGNA (2000):

> "*Conjunto é uma unidade documental correspondente à totalidade das partes vocais e/ou instrumentais referentes à(s) mesma(a) obra(s), elaboradas*

por um mesmo copista e em uma mesma época. Foi adotado neste trabalho como sistema básico de referência na classificação dos documentos musicais, podendo ser aplicado também a uma partitura. Para acentuar sua precisão, poderá aparecer na forma conjunto de partes. As siglas adotadas na numeração dos conjuntos foram C-1 (conjunto 1), C-2 (conjunto 2), etc. No caso de existir um único conjunto para a referência em questão, a sigla adotada foi C-Un (conjunto único) [...].

Grupo, quando usado com significado arquivístico, é uma reunião de conjuntos (ou conjuntos de partes) que possuem a mesma música ou outras características comuns [...].

Parte é um documento com música para uma única voz, instrumento ou naipe (conjunto de vozes ou instrumentos) e não deve ser confundido com partitura. No caso de naipes (geralmente instrumentais), como o das flautas, trompas, oboés, etc., o documento pode conter música para dois ou mais instrumentos, mas continuará a ser denominado parte. [...]

Partitura é um documento musical, no qual as partes vocais e/ou instrumentais estão superpostas, permitindo a apreciação da música como um todo. Pode ser aplicada a um manuscrito ou a um impresso musical.

Seção, quando utilizado com significado arquivístico, designa parte de um arquivo ou coleção [...]

Seção, quando utilizado com significado musical, designa a música e o texto correspondente aos maiores trechos de uma unidade funcional, ou de uma unidade musical permutável, quando esta é menor que uma unidade funcional [...]

Unidade cerimonial designa a cerimônia ou ofício religioso (e a música para ela escrita) que possui uma unidade intrínseca, tal como prescrita em um livro litúrgico ou cultivada por tradição, no caso de cerimônia não litúrgica. Exemplos litúrgicos: Missa de Quinta-feira Santa, Matinas de Sexta-feira Santa, Laudes do Sábado Santo. *Exemplos não litúrgicos:* Procissão dos Passos da Quaresma, Novena de Nossa Senhora da Conceição, Encomendação de Almas.

Unidade funcional designa cada um dos textos de uma unidade cerimonial (e a música para eles escrita) que possuem uma unidade intrínseca e uma denominação específica nos de acordo com os livros litúrgicos ou com a tradição, no caso de unidade não litúrgica. Exemplos litúrgicos: Intróito, Kyrie, Gloria e Gradual da Missa; Antífona, Salmo, Lição, Responsório das Matinas. *Exemplos não litúrgicos: cada um dos motetos da Procissão dos Passos;* Invitatório, Hino, Antífona e cada uma das Jaculatórias das Novenas.

Unidade musical permutável (UMP) designa o conjunto de textos (e não, necessariamente, de unidades funcionais) que receberam uma composição autônoma e que pode ser associada a uma outra unidade musical permutável, mesmo que escrita por autor diferente. Esse tipo de unidade, portanto, é decorrente da atividade de compositores e copistas em uma determinada época e região, e não somente de particularidades dos textos religiosos. Exemplos: Lições das Matinas, Hinos das Vésperas, Turbas das Paixões, Impropérios da Adoração da Cruz, Tractos das Lições da Missa do Sábado Santo."

3.2. Aspectos gerais do trabalho: o Bloco II

O trabalho de registro das informações musicais presentes nos documentos recebeu o nome de Fase Dois e coube aos pesquisadores Vladmir A. Cerqueira e Francisco de Assis Gonzaga. Esta etapa, a partir de abril de 2003, contou com o trabalho dos estagiários Euler Rocha e Luciano Inácio dos Santos. Primeiramente, as *unidades musicais* (UMs) de cada *conjunto* (C) são verificadas junto ao mapa de catalogação e ao manuscrito. Este mapa foi criado a partir de uma triagem do acervo, feita por Paulo Castagna e André Guerra Cotta, e consiste, basicamente, em uma listagem das pastas do acervo, com a identificação dos autores, obras e gêneros ou funções cerimoniais. Após esse mapeamento, os pesquisadores da Fase Dois se detêm mais pausadamente em cada pasta e eventuais erros são corrigidos, *conjuntos* podem ser fundidos, novos conjuntos e *grupos* (G) podem surgir, etc. Os critérios para isso são decorrentes do estudo dos textos litúrgicos, verificados mais de uma vez, cruzados com o documento e com as fontes disponíveis. A consulta junto aos coordenadores e ao musicólogo Aluísio José Viegas tem sido indispensável nesse processo.

A próxima etapa é a do registro das informações musicais gerais no conjunto de campos denominado Bloco II, com a determinação do número de partes físicas (RISM 700), o número de folios de cada parte (RISM 710), e que parte instrumental (ou partes instrumentais) podem conter (RISM 720). Importante frisar a diferença entre parte física e parte instrumental, podendo a primeira ter mais de uma voz ou instrumento nela registrados. Outras informações registradas são a Tonalidade Geral da Obra (RISM 260), Dimensões físicas da parte – Medidas (RISM 750), e qualquer outra observação que porventura o pesquisador julgar pertinente (campo RISM 868a).

Figura 5. Ficha básica para o Bloco II.

BLOCO II

600 N° partituras | 610 Partitura: Vols. | 620 Partitura: N° fols/pags.

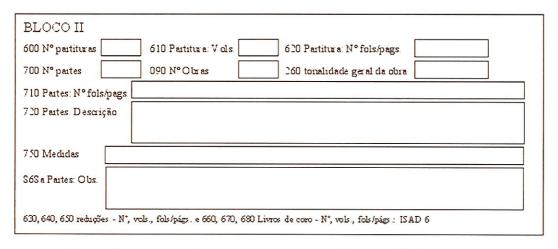
700 N° partes | 090 N° Obras | 260 tonalidade geral da obra

710 Partes: N° fols/pags.

720 Partes. Descrição

750 Medidas

868a Partes: Obs.

630, 640, 650 reduções - N°, vols., fols/págs. e 660, 670, 680 Livros de coro - N°, vols., fols/págs.: ISAD 6

Quando as partes físicas possuem mais de uma UM em um conjunto, uma *ficha coletiva* é criada. Nesta ficha coletiva, lançamos os dados musicais gerais do documento da forma descrita anteriormente, e cada UM terá, junto a essa descrição global, sua ficha de descrição específica. Nesta, as informações que eqüivalem à ficha geral são preenchidas com o símbolo FC (Ficha Coletiva). As UMs podem ser conjuntos de textos que receberam composições autônomas

dentro de uma cerimônia ou simplesmente obras que não possuem nenhuma outra relação musical ou litúrgica entre si, além do fato de estarem na mesma parte física.

No primeiro caso, as UMs geralmente correspondem à mesma voz musical, e o registro das informações é feito de forma clara. Entretanto, a variedade de possibilidades do segundo caso impõe desafios que podem comprometer a transparência do registro. Partes físicas que contêm diferentes UMs em diferentes vozes musicais representam os casos mais complexos de catalogação. Aqui, o ideal é descrever as vozes de cada UM na sua ficha específica, no campo 720. No entanto, geralmente a realidade encontrada impede a concretização deste ideal, não sendo fácil adequar a descrição de um documento às normas RISM, pois sempre há um novo caso a exigir uma solução específica.

A determinação de UMs também constitui um problema para a catalogação. A razão para isso é que os critérios usados variam conforme a cerimônia considerada, a época e, consequentemente, a maneira como tal cerimônia era concebida nesta ou naquela época e localidade. Neste sentido, CASTAGNA (2000) propõe

> "[...] *um estudo sistemático dos textos litúrgicos e sua presença nas composições preservadas em acervos brasileiros de manuscritos musicais. Essa tarefa não é muito simples, pois requer a consulta de fontes referentes à liturgia para a qual a música foi composta e também o estudo dos textos não litúrgicos presentes no Brasil.*"

Obviamente, esta comunicação não visa uma análise minuciosa dos contextos específicos das inúmeras cerimônias litúrgicas e não-litúrgicas, mas é importante explicar que cada UM de um determinado grupo recebe uma numeração *em relação a este grupo*. Isso permite uma visualização global de seu conteúdo, facilitando o trabalho de pesquisa, sobretudo em seus conjuntos que, para uma mesma *unidade cerimonial*, apresentem diferentes ordenações entre as UMs.

Na pasta BCO-F08, temos um agrupamento de composições fúnebres, com 24 conjuntos. Em quase todos os conjuntos, a primeira Unidade Musical é o Responsório *Subvenite*. Daí em diante teremos três diferentes *Ne Recorderis*, quatro *Libera me...de morte*, a presença ou não de UM's como *Qui Lazarum*, *Ego Sum*, *O Sacrum Convivium*, outros quatro diferentes *Memento mei Deus*, e assim por diante, isso variando em todos os 24 Conjuntos. Esperamos que a correta catalogação de pastas como estas possam fornecer subsídios para os pesquisadores encontrarem relações entre estas diversas formas de organização cerimonial, ou mesmo terem uma idéia mais clara da complexidade do processo de funcionalidade da música religiosa brasileira. O registro das informações de BCO-F08 e outras da mesma natureza consumiram um bom tempo da atividade de catalogação, com o mapeamento e numeração das UMs. Até a presente data, uma solução para pastas como esta ainda estão sendo fruto de profundas discussões, mas um resultado parcial pode ser visto no quadro 3, para uma idéia da complexidade encontrada:

Quadro 3. Unidades musicais (linhas horizontais) presentes nos conjuntos (colunas verticais) em [349]A2G4P08 / BCO-F08. Considerar: UM 1 (*Subvenite*), UMs 2-4 (*Ne recorderis*), UMs 5-8 (*Libera...de morte*), UM 9 (*Ego Sum*), UM 10 (*Qui Lazarum*), UM 11 (*O Sacrum Convivium*), UM 12 (*Kyrie... Sancta Maria*), UM 13 ([*Benedictus...*] *et erexit*).[5]

	UMs:	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
	Partes	**Ordem em que aparecem as Unidades Musicais por Conjunto**												
C01	S, B	1	2			3				4				
C02	S	1		3			2			5	4	6	7	8
C03	A	1		6		3				4	2			
C04	S, A, T, B/ b	1								3				
C05	S, A	1	2			3				4				
C06	Cb mib	1		3			4			6	2			
C07	B	1		4			2			5	3			
C08	A, T, B	1	2					3						
C09	S, A	1	2					3						
C10	B	1			2				3	5				
C11	S2(?), A, T, B	1			2				3	5				
C12	B	1			2				3	5				
C13	T	1					3			5				
C14	b	1		3			4			6	2			
C15	i			1										
C16	i						1			3	2			
C17	i													
C18	i													
C19	Tr1	1			2				3					
C20	S	1												
C21	S	1	2											

Portanto, os diversos conjuntos constituintes de um grupo podem ter apenas uma UM em comum e ainda assim serão considerados conjuntos. Este critério é norteador do nosso trabalho, pois fornece a visão da diversidade e variabilidade de organização da catalogação.

3.3. Critérios de montagem dos incipits

Para a Fase Dois, cada UM recebe, no mínimo, um *incipit* musical. Esse é o critério básico para a elaboração destas ferramentas de busca musical, que contam com duas possibilidades de montagem: a) o *incipit por conjunto*, permitindo uma visão da variabilidade de concepções que combinam composições diferentes em contextos específicos; b) o *incipit por grupo*, que fornece uma visão global, da Unidade Musical encontrada no grupo. Tais possibilidades são dispostas em registros de até seis pentagramas, para permitir um resultado musical mais completo.

O formulário RISM para *incipit* pode ser visualizado na figura 6. A partir deste tipo de ficha, foi desenvolvido um modelo com 3 e 6 pautas, que podem ser

5 Alguns conjuntos possuem outras UMs, que não aparecem nesse quadro. Além disso, a ordem dessas UMs não é necessariamente a mesma em todos os conjuntos.

vistos nas figuras 7 e 8. Após o registro destes formulários, é possível editar *incipit* mais completos, com por exemplo o observado na figura 9.

Figura 6. Formulário RISM para *incipit* musical.

Museu da Música de Mariana - Ficha mínima (RISM) BLOCO VII - *Incipit*

800 Incipit: Ordem numérica 801 Voz / instrumento

802 Incipit: Personagem 806 Incipit: Epígrafe

807 Incipit: tempo 820 Incipit: Clave

822 Incipit: tonalidade 823 Incipit: cp. 823a: nº cp. 824 Incipit: cp. aut.

826 Incipit: musical

827 Incipit mus.: coment. 811 Incipit lit. sacro lat.

810 Incipit lit. norm.

Figura 7. Modelo de Ficha para *incipit* com 3 pautas.

MUSEU DA MÚSICA DE MARIANA - Ficha de incipit de Unidade Musical

800a Título: 806 Epígrafe

800 Incipit: Ordem numérica 801 Vozes / instrumentos

807 Inc.: tempo 822 tonal.: 823f. cp. 823a nº cp.

826 Incipit: musical

827 Incipit mus.: coment. 811 Incipit lit. sacro lat.

810 Incipit lit. norm.

Figura 8. Modelo de Ficha para *incipit* com 6 pautas.

MUSEU DA MÚSICA DE MARIANA - Ficha de incipit de Unidade Musical

800a Título:

806 Epígrafe

800 Incipit: Ordem numérica

801 Vozes / instrumentos

807 Inc.: tempo

822 tonal.:

823 f. cp.

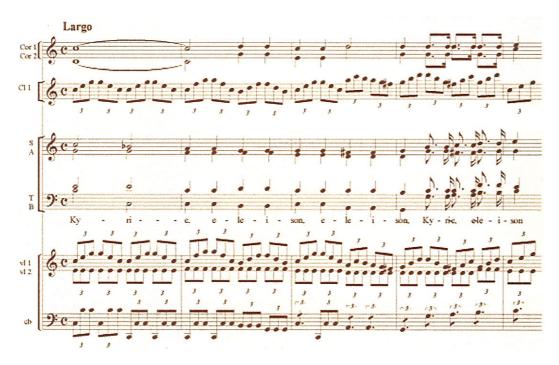
823a nº cp.

826 Incipit: musical

827 Incipit mus.: coment.

811 Incipit lit. sacro lat.

810 Incipit lit. norm.

Figura 9. Provável *incipit* para [285] A2 G3 P03 / BC-M03 G01 1.1.

No processo de reorganização, começamos utilizando o processo de *incipit* de UM por conjunto, mas a partir de um certo tempo, após várias discussões

sobre o problema e o estabelecimento de novos critérios, passamos a adotar o *incipit* de UM por grupo, visando dar não apenas maior praticidade ao catálogo, mas também evitar um gasto excessivo de tempo nessa tarefa.

Os critérios para feitura destes *incipit* são um pouco diferentes daqueles adotados em outros catálogos. Transcreve-se, inicialmente, toda a formação vocal, em seguida, os instrumentos de cordas – violinos I, II e contrabaixo ou baixo contínuo, por fim, madeiras e metais. Outros instrumentos são usados apenas na falta de um ou mais dos anteriormente citados, com objetivo de proporcionar uma idéia geral das partes musicais disponíveis, além de apresentar o maior número possível de aspectos musicais presentes no documento. É importante, portanto, frisar que não existe o objetivo de se transmitir uma idéia de como a composição se encontrava "originalmente", nem de fazer qualquer consideração musicológica sobre a instrumentação presente neste tipo de *incipit*, podendo este ser elaborado, inclusive, sobre conjuntos diferentes, que caracterizam épocas e contextos diversos.

A utilização destes critérios de montagem de *incipit* respeita a noção de conjunto, pois no campo 831, "Itens documentais relacionados" são listados todos os conjuntos que possuem a mesma UM. Desta forma, o pesquisador, a partir do *incipit*, poderá saber onde estão todas as fontes utilizadas em sua elaboração, e acessá-las quando julgar necessário.

A montagem dos *incipit* pode extrapolar o grupo ou a pasta quando da detecção prévia da mesma UM em pastas diferentes. Isso demonstra a riqueza de um acervo como o do Museu da Música de Mariana, constituído de manuscritos de variadas cidades. Um exemplo que ilustra este caso é o da Missa descrita em MAR-M25 G12 (Mariana) e SRD-Scod02 G01 (Santa Rita Durão), a conhecida *Pequena Missa Solene n.1 em Sol menor a duas vozes*, de Luigi Bordèse (1815-1886).[6] O quadro 4 indica como foram encontradas as partes musicais.

Quadro 4. Fontes da *Pequena Missa Solene n.1 em Sol menor a duas vozes*, de Luigi Bordèse, em cópias provenientes de Mariana e Santa Rita Durão, pertencentes ao Música de Mariana.

Código de Localização	Código Provisório	Conjunto	Partes musicais	Tonalidade escrita na parte
[672]A5G2P09	SRD-Scod02 G01	C1	Voz 1	Sol menor
		C2	Voz 1	Sol menor
			Baixo em Si bemol	
		C3	Clarineta 2	Sol menor
[026]A1G1P26	MAR-M25 G12	C1	Voz 1	Lá menor
		C2	Clarineta1 (incompleta)	Lá menor
		C3	Voz 2	Lá menor
		C4	Voz 2	Lá menor
		C5	Presumivelmente Voz 2 (incompleta)	Sol menor

6 Esse não é o título que consta em nenhuma das cópias do Museu da Música de Mariana, mas sim a tradução portuguesa para o título que figurou nas versões impressas dessa música que circularam no mundo católico - inclusive no Brasil - na segunda metade do século XIX e parte do XX. Cf., por exemplo este impresso do Museu Arquidiocesano de Arte Sacra de Sorocaba (SP), n.020.: BORDÈSE, Luigi. *Petite Messe Solennelle n.1 en Sol mineur à 2 voix avec accomp. d'orgue ou d'harmonium*. Mainz: Schott's Söhne, s.d., n.16975-B. 15p.

Desta forma, os manuscritos de MAR-M25 G12 e SRD-Scod02 G01 completam-se em um único *incipit*. As descrições dos diversos conjuntos (Fase Um e Fase Dos) e a listagem desses conjuntos no campo Itens Documentais relacionados abrem o espaço para as considerações da pesquisa musicológica.

Estes manuscritos, apenas, não proporcionam uma idéia muito clara da obra, pois possuem diversos problemas, mas elaboração dos *incipit* desta Missa foi auxiliada pela detecção da mesma composição em três pastas provenientes de Urucânia e mais duas provenientes de Furquim (quadro 5).

Quadro 5. Fontes da *Pequena Missa Solene n.1 em Sol menor a duas vozes*, de Luigi Bordèse, em cópias provenientes de Urucânia e Furquim, pertencentes ao Música de Mariana.

Código de Localização	Código Provisório	Partes musicais	Tonalidade escrita na parte	Observações
[622]A4G4P16	URC-Scod15 G13	Soprano	Lá menor	*"Flor do Dia"*
[636]A4G4P29	URC-Scod29 G47	Violino 1	Sol menor	*"Olímpio Donato Corrêa"*
[637]A4G4P30	URC-Scod30 G05	Clarineta (1)	Lá menor	Na transposição: Sol menor
		Baixo	Sol menor	-
		Piston em si bemol	Lá menor	Na transposição: Sol menor
		Trompas em mi bemol	Mi menor	Na transposição: Sol menor
[727]A5G4P09	FUR-Scod10 G02	Voz 2	Sol menor	-
[736]A5G4P19	FUR-Scod19	Requinta	Ré menor	Na transposição: Fá menor

Somente a partir das cópias encontradas nas fontes indicadas no quadro 5 foi possível identificar esta obra como a *Missa Solene* de Luigi Bordèse. É preciso estar atento até à última pasta, em casos como este, até mesmo para evitar o trabalho de repetir, desnecessariamente, um *incipit* que esteja completo a partir dos dados de uma pasta anteriormente catalogada. O banco de dados, construído por André Guerra Cotta, está sendo preenchido à medida em que o o trabalho se desenvolve, e atualmente já funciona como importante ferramenta na localização e cruzamento de obras semelhantes.

Os quadros, no entanto, mostram-nos que há uma incongruência na determinação da tonalidade, de pasta a pasta. Esta questão deve ser abordada de forma mais específica.

3.4. A tonalidade

A definição da tonalidade da obra engendra uma outra questão: até que ponto ela pode ser considerada a "original"? A necessidade desta especificação está, portanto, embutida no conceito de obra enquanto propriedade autoral. Em suas "Reflexões Metodológicas Sobre a Catalogação de Música Religiosa dos Séculos XVIII e XIX em Acervos Brasileiros de Manuscritos Musicais", CASTAGNA (2000) expõe claramente o problema da autoria:

> *"A noção de autoria, na música religiosa dos séculos XVIII e XIX (especialmente em acervos americanos de manuscritos musicais), é bem mais tênue que no caso da música instrumental européia do século XIX, por exemplo. A funcionalidade das obras, a semelhança entre os textos e, principalmente, a relação entre os músicos e as instituições que encomendavam música religiosa, não proporcionavam aos seus autores a individualidade que tiveram os compositores de música destinada às casas de espetáculo européias no século XIX, escritas por autores autônomos, que dependiam da associação do estilo à sua personalidade para conquistar espaço no mercado musical. A celebridade de tais músicos era, portanto, uma necessidade imposta pelo sistema e uma particularidade louvada pelo público."*

Mais adiante, o musicólogo aborda o processo de obtenção ou produção de cópias de uma determinada obra, no contexto funcional da música religiosa:

> *"O fato é que a circulação de obras sem um conhecimento preciso de autoria, resultado da venda de cópias, da perda dos registros de composição e da própria pirataria, gerou a preservação de uma enorme quantidade de obras anônimas nos acervos brasileiros de manuscritos musicais. A compreensão desse fenômeno é importante para o desenvolvimento do trabalho arquivístico e musicológico e sua consideração permitirá um enfoque maior nas composições do que nos compositores."* (CASTAGNA, 2000).

Considerando, portanto, esse processo de circulação, uma mesma música pode ser encontrada em cópias muito diferentes, uma vez que a obra passa por contextos culturais diversos. Em, manuscritos pertencentes ao acervo de Mariana observa-se a presença, por exemplo, dos sistemas de notação em claves baixas, em claves altas e em claves modernas, além de combinações desses três sistemas. A tonalidade passa a fazer parte da questão, "*uma vez que as* claves altas *são essencialmente claves transpositoras*" (CASTAGNA, 2002). À medida em que se observa os manuscritos musicais século XX adentro, nota-se a transição das claves altas e claves baixas para as claves modernas, porém surgem novos e inusitados mecanismos de transposição. O uso do *dó móvel* é percebido com freqüência em muitas cópias para coro. Em tal sistema, estabelece-se a tonalidade de Dó maior ou Lá menor para as vozes. Este critério está mais relacionado ao nome das notas do que à sua sonoridade, podendo o dó ser qualquer outra nota, definido antes da execução musical. A presença deste sistema junto às partes instrumentais notadas em tonalidade diversa, *em um mesmo conjunto*, é indício de tal prática.

A proliferação e a evolução dos instrumentos transpositores a partir do final do século XIX também contribui para o problema da definição de tonalidade, pois não havia uma escrita musical padronizada para esses instrumentos. Em cópias do início do século XX, é comum encontrarmos partes vocais escritas como se fosse para instrumentos transpositores. Esse procedimento era adotado em localidades onde o coro não lia a partitura, cabendo, portanto, aos instrumentistas da banda tocarem as partes vocais, no intuito de servirem estas como base melódica aos cantores.

É preciso considerar, ainda, que cada parte destina-se a um músico com habilidades específicas. Em depoimento sobre sua atividade como músico de banda, o estagiário do projeto Euler Rocha reporta-se ao fato de sua banda de música, em Congonhas (MG), possuir "cinco trombones de vara idênticos". Quatro trombonistas lêem em dó, mas o quinto somente em Si bemol. Portanto, quatro partes são copiadas no tom em que soa a música, enquanto uma parte é transposta uma segunda maior acima! Qualquer conclusão precipitada faria crer a um incauto musicólogo do futuro a errônea suposição da existência de um trombone de vara em Si bemol. Fatos como este servem apenas para ilustrar inumeras possibilidades que impedem a definição de uma tonalidade absoluta.

Cabe ao trabalho musicológico o estudo destas situações e sua contextualização. No caso arquivístico específico, a definição de tonalidade, sendo relativa, obedece a um critério de catalogação. Existem dois registros possíveis de tonalidade: a Tonalidade Geral da Obra e a Tonalidade do Incipit.

3.4.1. RISM 260 - Tonalidade Geral da Obra

A determinação de tonalidade "geral" de uma obra só é possível quando, de fato, há uma tonalidade que prevaleça nas diversas seções de uma UM, caso contrário ela se torna apenas a tonalidade da primeira seção.

Um conjunto pode conter muitas partes diferentes, incluindo instrumentos transpositores, Dó móvel para o coro, etc. Quando a tonalidade geral pode ser observada, comparamos as partes anotadas em tonalidades diferentes, observando que, normalmente, os instrumentos de cordas são mais fidedignos a este aspecto. Por vezes, os instrumentos transpositores estão anotados de tal maneira que se pode perceber, na lógica moderna da transposição, a confluência para uma única tonalidade e, portanto, assumir para esta um valor com razoável grau de credibilidade.

Casos mais complexos envolvem conjuntos com uma ou poucas partes musicais, onde o critério da tonalidade geral, quando aplicável, poderá ser, então, diplomático. Como são muitas as situações encontradas no Museu da Música, generalizações tornam-se perigosas para a confiabilidade da catalogação. Assumimos, simplesmente, a existência ou não de uma tonalidade geral da obra, determinando-a segundo evidências encontradas no próprio conjunto ao qual ela pertence. Em cada caso, o pesquisador deve confrontar a fonte com o seu registro, e extrair de sua análise a reflexão para cada caso estudado.

3.4.2. RISM 822 - Tonalidade do *Incipit*

Para a montagem do *incipit*, podem ser usadas partes musicais de diferentes conjuntos ou mesmo de um único conjunto, se este estiver razoavelmente completo. O problema de definição da tonalidade, aqui, é o mesmo problema descrito no tópico anterior, sobretudo quando da existência de cópias diferentes, mas que se completam. O caso ilustrado nos quadros 4 e 5 representa uma situação deste tipo.

Novamente, reportamos à idéia de que uma tonalidade "original" remonta ao conceito de obra "original", e que esta não reflete a realidade dos acervos de

manuscritos musicais. Esta concepção norteia o catalogador no processo de montagem dos *incipit*. O critério para definição de tonalidade é relativo, e passa pela análise das diversas cópias escolhidas.

O campo em questão, no entanto, é absolutamente exato na sua definição. Diz respeito à tonalidade do *incipit*, e não da *obra*. Para o exemplo das cópias mineiras da *Petite Messe Solennelle n.1 en Sol mineur à 2 voix*, de Luigi Bordèse, foi definida e registrada a tonalidade de Sol menor que, por acaso, corresponde à tonalidade da obra tal como publicada no século XIX, embora isso nem sempre possa ocorrer. Por fim, no campo da Descrição Sucinta, as tonalidades foram registradas considerando-se sempre a tonalidade do *incipit*.

3.5. Outros campos que estão na ficha de *incipit*

- 800a - *Título*: o título normatizado do incipit, definido no mapeamento;

- 806 - *Epígrafe*: reprodução dos termos que precedem o incipit segundo constam no documento.

- 801 - *Instrumentos*: lista de instrumentos usados para montar o Incipit musical, colocados na ordem em que aparecem no campo RISM 720 (conferir *Bloco II*);

- 807 - *Inc. Tempo*: andamento diplomático;
- 822 - *Tonalidade*: vide item 3.4.
- 823 - *f. cp.*: fórmula de compasso;
- 823a - *nº cp.*: número de compassos;:

■ Alguns códigos complementares normalmente usados neste campo:
  - + : certamente há mais compassos
  - ? : dúvida quanto ao número de compassos
  - sr: Compassos contados sem levar em conta os sinais de repetição
  - cr: Compassos contados levando-se em conta os sinais de repetição

- 830 - *Seções: descrição Sucinta*: aqui estão colocadas em forma de lista as diferentes seções que compõem a Unidade Musical em questão. Isso permite uma visão das pequenas estruturas que compõem a Unidade Musical e a Unidade Cerimonial. Como muitas dessas Unidades Cerimoniais ainda demandam estudos sistemáticos acerca de sua organização interna, alguns critérios para determinação de Unidades Funcionais e Unidades Musicais (seções?) podem variar com as pesquisas musicológicas; a estruturação da Unidade descritiva em suas seções, estas representando a menor unidade de catalogação possível, deixa aberto o espaço para futuras correções;
- 811 - *inc. lit. sacro lat.*: Campo usado no registro de incipit literário latino e vernáculo, tanto para textos litúrgicos como profanos;
- 810 - *Incipit lit. norm.*: É o registro do incipit de texto em língua vernacular; este campo foi fundido ao 811;
- 827 - *Incipit mus.: coment.*: Este campo é preenchido com apenas três sinais;
  - o ?, indicando uma dúvida no incipit, por parte do catalogador;

- o +, indicando uma correção no incipit, feita pelo catalogador;
- o - (*hífen*) , indicando que o incipit está normal, e o campo foi revisado.

Eventuais erros de cópia podem ser corrigidos pelo catalogador. Este, aplicando sobre ou sob as notas alteradas o sinal "+", além do mesmo sinal registrado no campo 827, deixa clara a localização desta correção.

No caso de manuscritos rasgados, desbotados, sem o início da UM que neles figura, duas possibilidades podem ser consideradas. A primeira delas é indicar, num primeiro compasso sem clave, uma interrogação, seguida de barra pontilhada que leva até o primeiro compasso presente no manuscrito. Como não está clara sua numeração no manuscrito, coloca-se dentro de um quadrado o sinal "?", dando-se seqüência ao *incipit*. Outra possibilidade é procurar, a partir do fim de uma UM, uma frase musicalmente relevante, iniciando-se o *incipit* da mesma forma acima descrita. Obviamente, se o documento apresentar indícios do uso de uma determinada clave, esta pode ser aplicada entre colchetes, em ambos os casos, para indicar uma dedução do catalogador.

Figura 10. *Incipit* musical para [139]A1G3P37 / MAR-DM G01.

Figura 11. *Incipit* musical para [139]A1G3P37 / MAR-DM G03.

Figura 12. *Incipit* musical para [137]A1G3P35 / MAR-PA G08.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trabalho realizado pela equipe de catalogação e reorganização do Projeto Acervo da Música Brasileira está inteiramente voltado à ampliação e refinamento da catalogação anteriormente realizada com os critérios desenvolvidos por José de Almeida Penalva e Maria da Conceição de Rezende entre 1972-1984. As razões desse refinamento são encontradas a partir de uma análise global da situação dos acervos de música no Brasil. André Guerra COTTA (1998), em seu texto intitulado "Subsídios para uma arquivologia musical", aborda desta maneira o problema da preservação de documentos musicais:

> "*Salvo poucas exceções, os acervos encontram-se praticamente desconhecidos e desorganizados, muitos deles em condições inadequadas de conservação e, além disso, como o próprio Lange muitas vezes testemunhou, um grande número deles foi irremediavelmente destruído.*"

De modo geral, ainda não há um esforço no sentido de generalizar os critérios de descrição dos documentos. Segundo COTTA (1998), os processos de organização e catalogação dos acervos brasileiros

> "[...] *têm sido realizados quase que isoladamente, sem a preocupação de uniformizar os procedimentos e muitas vezes observando normas técnicas diferentes (ou nenhuma, sendo empiricamente conduzidos), o que vem sendo trazido à discussão por diversos profissionais da musicologia em encontros recentes da área, com o interesse de tornar a informação necessária acessível de forma ágil e concreta.*"

É preciso distinguir duas naturezas diversas em relação aos acervos de manuscritos musicais. Os acervos pertencentes às pessoas ou instituições que os geraram por razões funcionais recebem o nome de *arquivos*, e os seus documentos passam por ciclos naturais de uso e arquivamento, de acordo com a *teoria das três idades* da Ciência da Informação.[7] Euterpes, liras, orquestras, bandas, corporações ou outras instituições de caráter musical *ainda em atividade* possuem acervos de

7 A arquivologia contemporânea trabalha com a idéia de um ciclo vital dos documentos arquivísticos ou *teoria das três idades*, segundo a qual um documento tem, a partir de sua produção: a) uma *idade corrente* - durante a qual a atividade a que se liga o documento está em andamento, isto é, ele está em pleno uso funcional; b) uma *idade intermediária* - quando, em função de prazos legais ou de outros aspectos referentes à atividade a que se relaciona, o documento, embora menos utilizado, é mantido em arquivo centralizador e submetido a uma tabela de temporalidade que determinará o seu descarte ou recolhimento a um arquivo permanente; c) uma *idade permanente* - na qual, estando a atividade concluída e os prazos legais já cumpridos, fica o valor informativo e probatório do documento, que é *recolhido* a um local de preservação, o *arquivo permanente*.

origem caracteristicamente funcional, e os documentos aí guardados, além do valor histórico, têm ou tiveram uma finalidade prática:

> "*No caso de um arquivo cuja organicidade se manteve preservada* [...] *torna-se imensamente menos complexa a tarefa do arquivista. Isto ocorrerá em organismos musicais que mantém uma vida ativa, onde pode-se verificar, de alguma forma, etapas de produção, circulação e recolhimento dos manuscritos*" (COTTA, 1998. Grifo nosso).

A maioria dos arquivos de música no Brasil sofreu grandes desfalques de seu patrimônio, devido a essa natureza funcional das partes musicais:

> "*Por outro lado, no Brasil, são também bastante numerosos os casos de entidades musicais que se extinguiram, de modo que seus acervos acabaram sujeitos ao acaso* [...]. *Há um caso intermediário, em que as entidades musicais não se extinguiram, mas modificaram-se radicalmente, passando por um intenso processo de transformação social que resultou em mudanças estéticas profundas* [...]. *O caso da Sociedade Musical Euterpe Itabirana, por exemplo, ilustra bem: ela já teve uma orquestra e um coro que não existem mais, de modo que hoje a única formação existente é a sua banda. Como resultado, os manuscritos antigos de seu arquivo* [...] *acabaram caindo em desuso, indo para uma espécie de "arquivo morto" e, com o tempo, os próprios elementos daquela comunidade musical perderam o contato com tais manuscritos.*" (COTTA, 1998)

O acervo permanente do Museu da Música de Mariana, assim como de outros acervos brasileiros de manuscritos musicais, foi recolhido de várias pessoas ou instituições. Esta segunda forma de reunião de manuscritos é denominada *coleção*.

Inicialmente destinado à centralização de obras musicais das igrejas marianenses e localidades próximas, pouco a pouco o Museu da Música foi se tornando um ponto de referência para os pequenos e numerosos arquivos abandonados ao longo de cada cidade ou povoado mineiro, uma vez que não é mais novidade a enorme atividade musical realizada em Minas Gerais nos três séculos que nos precedem. A grande contribuição de coleções como a do Museu da Música foi esta: preservar manuscritos musicais que se encontravam inadequadamente guardados em baús, armários, sótãos e porões de casas, igrejas, capelas ou quaisquer outros lugares inadequados para sua conservação.

COTTA (1998), entretanto, assim define o problema das coleções:

> "[...] *não devemos perder de vista que cada conjunto de manuscritos de tal coleção fez parte de um processo orgânico original, tendo um fundo do qual se separou, fundo por sua vez produzido numa rede de relações sócio-culturais. Tais conjuntos de manuscritos somente retomarão seu sentido pleno quando considerados nesse todo, com o qual têm uma relação significativa.*"

Fundo, na acepção arquivística, é um termo que diz respeito à origem do documento, bem como à sua função original e sua evolução e valor a partir dessa origem. O *princípio de respeito aos fundos* é, nesse sentido, um dos pilares da ciência da informação. O problema da coleção, enquanto reunião artificial de diversas fontes originais, é a quebra destas relações com a instituição de origem, com o *fundo* do documento.

Ora, a necessidade de instituições como o Museu da Música de Mariana, o Museu da Inconfidência e outras de semelhante natureza denota uma particularidade da arquivologia musical brasileira: em determinado momento histórico, este princípio de respeito aos fundos teve de ser rompido para que uma ínfima parte dos manuscritos musicais disponíveis pudesse ser preservada. Esta caça aos manuscritos, denominada por DUPRAT (1985) de *garimpo musical*, ao mesmo tempo necessária, muitas vezes foi feita de modo questionável, permitindo a formação de arquivos particulares e secretos, vedados ao público e acessado somente pelo "caçador" ou "garimpeiro" e seu círculo próximo.

Quanto ao processo da catalogação em si, é importante ressaltar o uso das normas RISM apenas como ponto de partida. Não podemos esquecer que este sistema nasceu a partir de uma necessidade de aglutinar os diversos arquivos de música europeus em um banco de dados mais ágil e acessível. Note-se o termo: *europeus*. Ao longo de todo o processo pelo qual passamos, inúmeras vezes ficou clara a inadequação deste processo à realidade brasileira. Daí a necessidade de criação e ajuste de seus campos na catalogação deste acervo, e neste texto apresentamos alguns exemplos significativos. Esta atitude não é ufanista, mas sim uma tomada de consciência da importância de resguardar aquilo que se entende por *particularidades regionais*. Fazemos uso da moderna tecnologia, pois interessa-nos a união das redes de informação, tornando ágeis os processos de divulgação desta música tão desconhecida por nós mesmos e pelo mundo. No entanto, ao adequarmos as normas RISM, descentralizamos o seu monopólio, pois temos consciência de que visamos atender essas particularidades, que justamente fazem dessa música brasileira uma jóia rara, e não uma arte menor. Neste acervo incrível, será possível ao pesquisador sério a compreensão do processo de construção cultural brasileira, ou pelo menos algumas de suas facetas e possibilidades.

O trabalho da equipe no presente projeto, portanto, funda-se em dois pilares básicos: o *respeito à catalogação anteriormente realizada* e o *refinamento crítico dessa catalogação*, com vistas ao resgate das chamadas *relações significativas* entre os documentos reunidos na coleção do Museu da Música e suas respectivas origens. Nesse sentido, esperamos que tal esforço permita um acesso mais amplo e democrático ao acervo, pela adoção de critérios mais objetivos de descrição, rumo à uniformização de processos de catalogação de acervos, sem, contudo deixar de lado o respeito às suas peculiaridades.

Bibliografia

BORDÈSE, Luigi. *Petite Messe Solennelle n.1 en Sol mineur à 2 voix avec accomp. d'orgue ou d'harmonium*. Mainz: Schott's Söhne, s.d., n.16975-B. 15p.

CASTAGNA, Paulo. As *claves altas* na música religiosa luso-americana. *PerMusi*, Belo Horizonte, v.3, p.27-42, 2002.

___________. O Estilo Antigo na Prática Musical Religiosa Paulista e Mineira dos Séculos XVIII E XIX. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 2000. 983p. 3v.

___________. Reflexões Metodológicas sobre a Catalogação de Música Religiosa dos Séculos XVIII e XIX em Acervos Brasileiros de Manuscritos Musicais. III SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, Curitiba, PR, 21 a 24 de Janeiro de 1999. *Anais*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2000. p.139-165.

COTTA, André H. Guerra. Subsídios para uma Arquivologia Musical. XI ENCONTRO NACIONAL DA ANPPOM, Campinas, 24 a 28 de agosto de 1998. *Anais*. Campinas: Instituto de Artes da UNICAMP, 1998. p.238-243.

___________. O Tratamento da Informação em Acervos de Manuscritos Musicais Brasileiros. 2000. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) - Escola de Biblioteconomia, UFMG, Belo Horizonte, MG, 2002.

DUPRAT, Régis. *Garimpo Musical*. São Paulo: Novas Metas LTDA. 1985. 181p. (Coleção ensaios, v.8).

FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda (org.). *Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*. 11 ed. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1972. 4v.

CD-ROM: Catálogo de Manuscritos Musicais Presentes no Acervo do Maestro Vespasiano Gregório dos Santos – Um Relatório

Márcio Miranda PONTES*

RESUMO. O projeto, além da publicação do Catálogo em CD-ROM e Internet, possibilitou o desenvolvimento de técnicas e metodologias específicas para a preservação, digitalização e acessibilidade de manuscritos musicais antigos. Minas Gerais destaca-se no cenário cultural brasileiro, dentre outros aspectos, pela quantidade de bandas de música e corais em funcionamento em seus municípios. Algumas dessas entidades foram fundadas ainda no século XVIII e guardam em seus acervos obras de excelentes compositores mineiros ainda desconhecidos. Graças ao financiamento da FAPEMIG, as soluções encontradas para os problemas técnicos surgidos no processo de tornar acessíveis, aos pesquisadores e Institutos de Pesquisa, as obras musicais presentes no acervo do Maestro Vespasiano Gregório dos Santos serão de grande valia no tratamento de outros acervos musicais. E, o estudo desses acervos, poderá auxiliar na reconstituição da História da Música brasileira num período, ainda, carente de informações sistematizadas.

INTRODUÇÃO

A vida musical de uma cidade é representada por todas as atividades promovidas por sua comunidade fazendo parte deste contexto o ensino musical, a realização de saraus, recitais, concertos, eventos cívicos e religiosos, a composição de obras musicais e os agrupamentos musicais em atividade, como: orquestras, bandas, corais, entre outros. Apesar da escassez de estudos e investigações sobre a vida musical na recém-inaugurada capital mineira é ponto pacífico que a música permeou o desenvolvimento cultural da cidade. Um projeto da Fundação João Pinheiro intitulado "Memória Musical de Belo Horizonte" publicou o artigo "A vida musical nos salões de Belo Horizonte (1897 - 1907)" no qual é identificada a efervescência musical de Belo Horizonte no período abordado. Nele, os antecedentes históricos da prosperidade artística de Minas Gerais no século XVIII, a elite sócio-cultural da nova capital formada principalmente por funcionários públicos, os diversos salões e sociedades recreativas e o repertório dos concertos são apresentados com base em fontes bibliográficas como livros, jornais e programas de concertos. Os manuscritos musicais presentes no acervo do maestro Vespasiano Gregório dos Santos preenchem esta lacuna. A maior parte dos personagens e obras musicais listados naquele estudo esta contido neste acervo que se origina na atividade do maestro José Nicodemos da Silva à frente do Coral e Orquestra Padre João de Deus, grupamentos que participaram dos principais momentos civis e religiosos da nova capital mineira. Em 1994, elaboramos o Catálogo de Manuscritos Musicais Presentes no Acervo do maestro Vespasiano Gregório dos Santos no qual puderam ser identificados originais e cópias de obras compostas

* Uni-BH, Belo Horizonte (MG).

em Minas Gerais nos séculos XVIII, XIX e primórdios do século XX, além de obras de compositores de outros estados brasileiros e estrangeiros. A maior parte dos manuscritos é pertinente ao gênero religioso e especificamente elaboradas de acordo com a liturgia católica. Parte menos volumosa refere-se a música para bandas de música, música de câmara e música de salão. Em setembro de 1999, lançamos um CD-ROM com todo o acervo digitalizado e enriquecido com informações biográficas e históricas. Esta pesquisa foi realizada na Escola de Música da Universidade do Estado de Minas Gerais com fomento da FAPEMIG e possibilitou o desenvolvimento de técnicas e metodologias específicas para a preservação, digitalização e acessibilidade de manuscritos musicais antigos.

PESQUISA BIBLIOGRÁFICA

Iniciamos os trabalhos com o treinamento dos bolsistas (técnica de leitura, técnica de fichamento e utilização da ficha eletrônica para coleta de dados) e com a elaboração dois bancos de dados, tendo como base o software *Microsoft-Access*: um para a coleta de dados biográficos e outro para a coleta de dados sobre obras musicais presentes nos diversos catálogos de manuscritos musicais até então publicados.

O banco de dados sobre obras musicais contém os seguintes campos: Nome do compositor, do copista e do proprietário; título da obra (o título que consta no manuscrito e um título sintético para uniformizar a nomeclatura utilizada e facilitar a pesquisa por este campo); data e local da cópia ou composição; meio expressivo (instrumentos e vozes utilizados na composição); e, dados musicais (seções, andamento, compasso, número de compassos, tonalidade e incipit latino). A conclusão desta tarefa permitiu a elaboração de uma relação de obras (a mais completa possível no presente momento) dos compositores presentes no Acervo do Maestro Vespasiano Gregório dos Santos.

O banco de dados biográficos contém os seguintes campos: *nome* (do compositor, regente ou instrumentista), *data*, *local* e *evento* (para o registro de eventos profissionais e pessoais dos personagens em referência). Esta etapa do trabalho permitiu a elaboração da cronologia sobre os compositores presentes no CD-ROM.

O fichamento da bibliografia proposta não pode ser realizado completamente devido à necessidade de digitalizar os manuscritos e criar as páginas gráficas (serviços que seriam terceirizados e, devido ao corte no orçamento, tiveram que ser realizados pelos bolsistas). Apenas os catálogos e as edições mais recentes foram trabalhadas.

Após o fichamento do restante da bibliografia, a base de dados do projeto poderá contribuir para a publicação de um Dicionário Biográfico (ou de cronologias e obras) sobre músicos que atuaram em Minas Gerais nos séculos XVIII e XIX.

No desenvolvimento do trabalho o *software* escolhido como base de dados mostrou-se insuficiente para a aplicação: à medida em que os dados e, especialmente, as imagens digitalizadas eram inseridas o processo de pesquisa e adição de dados tornou-se extremamente lento, indicando a necessidade de se trabalhar com um aplicativo mais robusto.

ORGANIZAÇÃO DOS MANUSCRITOS

Esta etapa previa a codificação de cada página de modo a permitir a digitalização e o tratamento gráfico das imagens dos manuscritos por profissional da área de informática leigo em aspectos técnicos musicais e musicológicos. Como este trabalho foi realizado pelos bolsistas, a codificação e o nome dos arquivos foram definidos pelos mesmos na medida em que eram digitalizadas as imagens. Foram utilizados os seguintes critérios para a organização física e digital dos manuscritos e imagens digitais:

1. Cada página receberá um código que nomeará o arquivo da imagem digitalizada. Exemplo: NNN.II.P - onde NNN é o número de arquivamento físico do manuscrito, II indica se é uma parte instrumental, coral, solo ou partitura (ver tabela abaixo) e P é o número da página.
2. Depois de digitalizados os manuscritos serão acondicionados, por obra, em envelopes confeccionados em papel apropriado para a guarda de documentos antigos. O envelope conterá o número de arquivamento da obra.
3. Os envelopes serão acondicionados em caixas, agrupados pelo número seqüencial de arquivamento.

Quadro 1. Nomes para arquivos de imagem.

Parte	Código
Soprano (ou tiple)	s1
contralto	a1
tenor	t1
baixo	b1
violino 1	v11, v12, v13, etc
violino 2	v21, v22, v23, etc
viola	va1
violoncelo	vc1
contrabaixo	cb1
flauta 1	fl11, fl12, fl13, etc
flauta 2	fl21, fl22, fl23, etc
oboe 1	ob11, ob12, etc
oboe 2	ob21, ob22, etc
clarinete 1	cl11, idem
fagote 1	fg11, idem
trompete(ou piston / pistão)	tp1, idem
trompa	cr1, idem
trombone	tn1, idem
tuba	tb1
oficlide	of1, idem
harmônio	Hm1
orgao	or1
sax tenor	sxt1
sax alto	sxa1
sax	sx1

DIGITALIZAÇÃO DOS MANUSCRITOS

Realizamos, inicialmente, um estudo prático com o objetivo de estabelecer um padrão de equilíbrio entre qualidade e custo das imagens digitais. As variáveis resolução, armazenamento, qualidade e fidelidade para impressão e compressão foram testadas, utilizando-se um dos manuscritos do acervo, para se chegar ao formato de imagem digital que equilibrasse o menor espaço de armazenamento com a melhor qualidade da imagem impressa, atendendo às necessidades de acesso propostas pelo projeto.

Como esta etapa estava prevista para a realização por terceiros e houve corte no orçamento foi necessária a compra de um scanner para a digitalização dos manuscritos.

ALGORITMO PARA COMPRESSÃO DAS IMAGENS

A utilização do algoritmo de compressão do tipo *gif* mostrou-se mais econômico em relação ao do tipo *jpg* (com taxa de compressão = 1:12), sobretudo, em resoluções mais elevadas. As imagens coloridas, além de exigirem mais espaço não obtiveram nos testes o mesmo desempenho das de 256 tons de cinza, apesar da beleza proporcionada pela cor. Optamos pela resolução de 300 dpi com 256 tons de cinza que possibilita ótimo desempenho tanto na tela quanto na impressão, inclusive com ampliações, como veremos abaixo.

Quadro 2. Espaço para armazenamento (em Kb).

Resolução (dpi)	256 tons de cinza			Colorido		
	tif	gif	jpg (1:12)	Tif	gif	jpg (1:12)
100	820	127	204	1.828	284	284
300	1.465	219	343	3.225	489	493
600	5.766	754	1.347	11.994	2.067	1.877

QUALIDADE DE IMPRESSÃO

Neste teste as imagens com resolução de 300 dpi com 256 tons de cinza foram impressas em uma impressora jato de tinta modelo HP DeskJet 690C e tiveram as seguintes variáveis analisadas: contraste entre o texto e o suporte, legibilidade, reprodução completa da página, fidelidade na reprodução de caracteres com o mesmo tamanho dos originais e larguras de linhas individuais (espessa, média e fina) e fidelidade da reprodução de detalhes finos, letras individuais, notas e pausas com a imagem ampliada em 100%.

Na tela e na impressão, as imagens mantiveram o texto e as linhas consistentemente escuros do início ao fim. Devido à limitações do scanner utilizado (Hewlett Packard 6100C) quanto ao tamanho dos documentos digitalizáveis foi necessário escanear as páginas maiores duas ou mais vezes editando em seguida em uma única imagem. Nestes casos foram verificadas algumas alterações nos tons de cinza das diversas partes. Entretanto, a legibilidade da imagens não foi comprometida.

As cópias de imagens comprimidas com o algoritmo *jpg* com taxa de compressão maiores que 1:12 foram verificadas perdas de legibilidade significativas quando comparadas com as cópias de imagens *gif*. Assim, optamos, como padrão para o projeto, a resolução 300 dpi com 256 tons de cinza e a compressão das imagens com o algoritmo *gif*.

CRIAÇÃO DE PÁGINAS GRÁFICAS E HIPERTEXTO

Como esta etapa estava prevista para a realização por terceiros e houve corte no orçamento fez-se necessária a aquisição do software *Microsoft - Front Page* para a criação das páginas gráficas e hipertexto.

Iniciamos esta etapa com um estudo sobre a elaboração de páginas gráficas em *html (hyper text markup language)* e a utilização do software acima citado. A seguir, foi elaborada uma padronização para a criação de páginas e realizado um breve período de treinamento dos bolsistas.

A partir de então, o CD-ROM ficou com a seguinte estrutura:

Quadro 3. Estrutura do CD-ROM.

<table>
<tr><td colspan="4">Página de abertura : Contendo crédito à FAPEMIG e à UEMG, e um link para o Catálogo na Internet (que será atualizado mensalmente com estudos, artigos e arquivos MIDI pertinentes ao acervo).
Apresentação: Contendo informações sobre o acervo e sua formação.</td></tr>
<tr><td colspan="4">Índice principal: Contendo links para as páginas - Índice por compositor, Índice por obra, Referências biográficas e Créditos.</td></tr>
<tr><td>Índice por compositor:

Proporciona uma listagem de compositores e remete à listagem de suas obras disponíveis.</td><td>Índice por obra:

Proporciona uma listagem de obras na ordem alfabética dos títulos.</td><td>Referência biográfica:

Proporciona uma cronologia de alguns músicos identificados no acervo.</td><td>Créditos:
Identifica a equipe que trabalhou no projeto - coordenador e bolsistas de iniciação científica.</td></tr>
<tr><td colspan="2">Página da obra:

Contém dados musicais, nomes, datas e locais pertinentes à obra em questão.</td><td>Página do compositor:

Contém uma cronologia e uma relação de obras presentes nos acervos citados na bibliografia.</td><td></td></tr>
<tr><td colspan="2">Página de meios expressivos:

Contém as imagens digitalizadas por instrumento ou voz.</td><td></td><td></td></tr>
</table>

TESTE

Devido ao grau de qualidade adotado para as imagens digitais, foram necessários dois CDs para armazenar todo o acervo.

Foram gravados os CDs piloto e realizados testes onde avaliamos a funcionalidade e a interatividade do trabalho.

CONFECÇÃO DO CD-ROM

Esta etapa sofreu um atraso considerável devido a um problema técnico e a pequena tiragem. Apesar de haverem sido testados e estarem funcionando perfeitamente, alguns arquivos corrompidos nos originais, que não puderam ser inicialmente identificados, inviabilizavam o processo de duplicação. Passamos, então, a testar individualmente os 20.335 arquivos que compõem os dois CD quanto a sua funcionalidade e a possibilidade de presença de vírus. Nenhum dos arquivos apresentou qualquer alteração. Com auxilio *on line* da empresa Mcafee foi descoberto um novo vírus que se aloja discretamente em espaços dentro de diversos arquivos. Outra causa do atraso nesta etapa foi a pequena tiragem, pois as cópias tiveram que ser feitas uma por uma (gravação e *silkagem* do rótulo do CD).

LANÇAMENTO E DISTRIBUIÇÃO

Foram produzidas 160 cópias do trabalho que foram distribuídas, gratuitamente, a pesquisadores e centros de pesquisa em música. Desde dezembro de 1999, o acervo pode ser acessado via Internet no seguinte endereço: http://www.tmb.uemg.br estando em finalização uma nova versão que tem como base um banco de dados *Oracle* e servirá como protótipo de teste para implantação da Rede Metropolitana de Alta Velocidade (REMAV) ou Internet 2, projeto financiado pelo CNPq.

CONCLUSÃO

A correspondência recebida durante a disponibilização da versão de demonstração do CD-ROM na internet e as sugestões apresentadas por profissionais da área apontam para a necessidade de ampliação e aprofundamento de trabalhos dessa natureza.

Com o desenvolvimento de tecnologia na área da informática, a solução para as questões de disponibilidade e acesso aos acervos musicais passa pela informatização: bases de dados formadas por imagens digitais, música em formato MIDI e texto eletrônico podem ser indexadas manualmente ou automaticamente, permitindo aos pesquisadores consultas sob medida.

É importante ressaltar que os novos paradigmas trazidos pela informática permitem a combinação de preservação, acessibilidade e enriquecimento do material sob o ponto de vista musical e histórico. A publicação deste CD-ROM, certamente, contribuirá para o avanço das pesquisas sobre a música brasileira em geral, e a música mineira em particular.

Arquivos de Música na Bahia

Pablo SOTUYO BLANCO*

RESUMO. Esta comunicação apresenta a situação do projeto institucional "O Patrimônio Musical na Bahia", envolvendo a identificação e listagem dos fundos documentais relativos à música na Bahia, referindo às atividades desenvolvidas e os resultados obtidos em território baiano. Foram mapeados mais de cento e setenta locais (entre arquivos, acervos e coleções) no Estado da Bahia, que possuem documentos relativos ao projeto. Ao tempo de iniciar a identificação detalhada dos seus conteúdos, foram detectados problemas arquivológicos relativos à guarda, catalogação, manipulação, preservação e divulgação desses fundos. Visando o interesse que a comunidade brasileira e internacional têm sobre dito patrimônio, em função do seu valor histórico e musicológico, propõem-se algumas soluções possíveis, procurando equacionar os interesses acadêmicos com a necessária preservação do patrimônio musical histórico e da memória cultural nele registrada.

APRESENTAÇÃO

Longe de nós acreditarmos que a tradição musical, na Bahia, começa apenas no primeiro século da colonização americana. Ela vem de tempos mais remotos. Porém, no que diz respeito à tradição musical européia, o ano de 1500 se impõe como limite às buscas musicológicas relativas ao nosso passado musical escrito. Desde então, os arquivos baianos têm sido fonte de múltiplas pesquisas por parte de muitos pesquisadores. Mas a musicologia, na Bahia, demorou muito tempo a se consolidar como área acadêmica de pesquisa e a tal riqueza documental foi poucas vezes reconhecida ou dignificada. No ano de 1976, Bruno Kiefer declarava:

> *"As pesquisas do passado musical baiano são muito escassas. As razões devem ser várias. Entre elas figura, sem dúvida alguma, a pouca importância que deve ter e ainda tem a música erudita na cultura brasileira. Não há necessidade de muita pesquisa para se constatar a grande ignorância que reina, mesmo nas camadas cultas, em relação à chamada música erudita brasileira.* [...] *Tal situação deve prejudicar o interesse por nosso passado musical e dificultar a concessão dos auxílios indispensáveis. Em todo caso, a julgar pelas descobertas feitas em vários Estados, pode-se alimentar a esperança de futuros achados, talvez valiosos."*[1]

Na intenção de concretizar tais anseios musicológicos, o Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia iniciou, em maio deste ano, o projeto "O Patrimônio Musical na Bahia" com apóio da CAPES. Dito projeto institucional visa a consolidação da pesquisa musicológica na UFBA e no Estado, através de uma série de ações (levantamento, catalogação, estudo analítico e divulgação de fontes documentais musicais e bibliográficas constantes

* Professor pesquisador ProDoc-CAPES na Escola de Música da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Doutor em Música pelo PPGMUS-UFBA.

1 Bruno Kiefer, *História da Música Brasileira: Dos Primórdios ao Início do Séc. XX* (Porto Alegre: Editora Movimento, 1976), 18.

na Bahia) e eventos (palestras, conferências, congressos, encontros, concertos e comemorações diversas) que serão realizadas no período 2003-2007, duração máxima prevista do projeto.

ANTECEDENTES

As conseqüências que o deslocamento da capital da colônia para o Rio de Janeiro em 1763 trouxeram para a Bahia, ultrapassaram o âmbito político. A mudança de metrópole enquanto centro cultural, parece ter atingido o plano da consciência coletiva (tanto baiana quanto metropolitana) deslocando, ao mesmo tempo, o foco dos interesses culturais e dos investimentos (econômicos e/ou acadêmicos) em "cultura".

Na revisão da literatura existente, pode-se conferir que os arquivos baianos de música foram assunto de pesquisa em música desde mais de um século. Os documentos neles depositados foram estudados tanto por pesquisadores brasileiros quanto por estrangeiros. Entre os brasileiros, podem-se contar baianos (como Manuel Querino, Guilherme de Mello, Sílio Boccanera Jr., Frederico Dantas, Conceição Perrone, Manuel Veiga, Ilza Nogueira, Paulo Costa Lima, Lucas Robatto e Edmundo Hora, entre tantos outros) quanto por pernambucanos (Jaime C. Diniz), paulistas (Régis Duprat e Paulo Castagna), cariocas (José Maria Neves, Adeilton Bairral), paranaenses (Rogério Budasz), entre os mais significativos.

Mas nem sempre houve um retorno direto dessas ações para os acervos pesquisados ou para a comunidade envolvida. Em alguns dos casos, a falta de retorno foi, por assim dizer, o menor dos problemas.

Seguindo a inércia dos "deslocamentos" acontecidos, certos documentos foram também "deslocados" – em nome da melhor preservação dos originais – para serem produto de estudos e divulgação, em eventuais melhores condições acadêmicas e/ou mercadológicas nas diversas metrópoles.

Essa atitude de "colecionismo deslocador", prática infelizmente comum entre certos musicólogos históricos do Brasil e da América toda (ainda hoje), pretensamente justificada por uma suposta supremacia de capacidade e infraestrutura, aceita ou tolerada pelos baianos (cabe lembrar a doação que Guilherme de Melo fez da sua coleção privada para o Rio de Janeiro; do traslado do acervo musical do Convento do Carmo de Salvador para Minas Gerais por decisão da própria ordem ou, em tempos mais recentes, da situação das obras de Ernst Widmer, atualmente localizadas na Suíça por vontade do próprio compositor), deveria ser rejeitada de plano pela aculturação (no sentido de esvaziamento e de perda da memória cultural) que significa para a Bahia e, eventualmente, para o Brasil como um todo.

De que adiantaria produzir conhecimento e cultura na Bahia (ou no Nordeste) se ele devesse ser sistematicamente "deslocado" e "promovido" a depósitos das metrópoles brasileiras ou estrangeiras para ganhar "durabilidade" ou permanência? Eis o visível prejuízo que essa região ganha a partir do preconceito de um Brasil que ainda custa em se assumir como plural e se articular na sua múltipla dimensionalidade.

O *status quo* de aceitação ou "conivência" com tais práticas metodológicas (compreendidas como resultado da influência museística e "colecionista" franco-germânica em relação às culturas "externas") fez parte da negligência local e regional em relação aos arquivos baianos, os quais ainda se ressentem das "doações" e "vendas" de documentos locais, realizadas com particulares e/ou instituições metropolitanas.

Por outro lado, constata-se uma atitude de negação ou negligência por parte de certos pesquisadores em relação a tais arquivos quando desenvolvem visões panorâmicas da pesquisa no Brasil e não referem nenhum arquivo baiano nem fazem menção de nenhuma pesquisa relativa à Bahia, negligenciando tanto as referências que Jaime C. Diniz fez aos arquivos da Santa Casa da Misericórdia, da Sé Metropolitana de Salvador, e/ou do Arquivo Histórico Municipal, quanto as que eles mesmos e/ou os seus orientandos realizaram de materiais oriundos de arquivos eclesiásticos de Salvador, inclusive durante o saudoso arcebispado de Dom Lucas Moreira Neves.[2] É como se, depois do "deslocamento" a lembrança das origens não importasse mais. Como se a Bahia (ou o Nordeste) não existisse ou contasse em termos arquivísticos brasileiros.

PRIMEIRA ETAPA DO PROJETO – MAPEAMENTO

Na atual situação social, institucional e acadêmica de emergente consciência local em relação ao patrimônio histórico musical na Bahia, o presente projeto vem consolidar os esforços iniciados, nos últimos anos, por pesquisadores como Conceição Perrone (através do projeto de pesquisa "A música nas igrejas da Bahia"),[3] por Manuel Veiga (através das pesquisas sobre as Modinhas e a "Impressão Musical na Bahia"),[4] e por Ilza Nogueira (através do projeto "Marcos Históricos da Composição Contemporânea na UFBA"),[5] sendo estes dois últimos disponibilizados na internet.

A primeira etapa do projeto em desenvolvimento é a do reconhecimento territorial, isto é, o mapeamento e a listagem das instituições possuidoras de fundos documentais relativos à música na Bahia, assim como o levantamento e a conseqüente indexação/catalogação dos seus materiais relativos a música.

Visando a operabilidade do projeto e seguindo critérios espaciais geográficos, o território baiano foi dividido em sete áreas (ou mesorregiões) a serem pesquisadas. Elas são: 1) Metropolitana de Salvador; 2) Centro-Norte Baiano;

2 Exemplo disto aparece na participação de José Maria Neves na mesa-redonda II "Perspectivas da Pesquisa Musicológica na América Latina (séc. XVI a XX)" durante o I Simpósio Latino-americano de Musicologia (Curitiba, 1997). Cf. José Maria Neves, Arquivos de Manuscritos Musicais Brasileiros: Breve Panorama - Recuperação e propostas para uma sistematização latino-americana, In: *Anais I Simpósio Latino-americano de Musicologia* (Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1998), 137-163.

3 Projeto muito bem estruturado mas infelizmente desativado na atualidade por falta de recursos. Os seus resultados são um sinal positivo e prometedor para o presente projeto, sobretudo no que diz respeito ao acervo de partituras da Biblioteca Marieta Alves da Fundação Instituto Feminino da Bahia, cujos fundos documentais encontram-se quase completamente catalogados, ao tempo que as partituras brasileiras e portuguesas já foram majoritariamente digitalizadas.

4 Para obter mais informações deste grupo de pesquisa, visite os *site* do Núcleo de Estudos Musicais no endereço eletrônico < http://www.nemus.ufba.br/ >.

5 Projeto de pesquisa sediado no PPGMUS-UFBA desde 2000. Para obter mais informações, visite os *site* do MHCC-UFBA no endereço eletrônico < http://www.mhccufba.ufba.br/ >.

3) Centro-Sul Baiano; 4) Nordeste Baiano; 5) Sul Baiano; 6) Vale de São Francisco da Bahia; e 7) Extremo Oeste (Figura 1).

Figura 1. Divisão territorial do Estado da Bahia.

Devido aos processos históricos de exploração e povoamento territorial em paralelo com as características do desenvolvimento urbano acontecido na Bahia, o levantamento começou pela mesorregião Metropolitana de Salvador.

Em Salvador têm-se localizado vinte instituições possuidoras de acervos relativos à música, assim como quatorze coleções privadas relacionadas ao projeto, tendo-se assim uma idéia do enorme potencial documentário que esta mesorregião apresenta (Tabela 1).

Em relação ao resto do Estado, na tentativa de equacionar o tempo disponível do projeto com a superfície territorial do Estado, o levantamento inicial realizado a partir de informações relativas as filarmônicas, entanto naturais possuidores de acervos musicais, temos localizado cento e quarenta e quatro (144) filarmônicas.

Considerando os percentuais relativos à distribuição territorial destes acervos (Tabela 2), justifica-se o escalonamento proposto para o projeto, iniciando na mesorregião Metropolitana, continuando pelo Sul, Centro-Norte, Centro-Sul, Nordeste, Vale do São Francisco, para concluir no Extremo-Oeste baiano.

Ao todo, nos 415 municípios baianos recenseados pelo IBGE em 1999, já foram localizados mais de cento e quarenta (140) fundos de documentos musicais pertencentes a arquivos públicos estaduais e municipais, sociedades e associações filarmônicas civis, além das coleções privadas e dos diversos acervos bibliográficos relativos à música (Tabelas e Figuras 3 a 10). Por outro lado, as informações disponibilizadas pela Secretaria de Cultura e Turismo do Estado da Bahia, relativas às festividades nos municípios baianos, permitem vislumbrar o potencial volume documentário que, por exemplo, a prática das novenas (com ou sem procissões acompanhadas de filarmônicas) apresenta.

Tabela 1. Acervos localizados em Salvador.

Fundação Gregório de Matos	Arquivo Histórico Municipal	Centro	Partituras manuscritas e impressas. Biblioteca.
Biblioteca Pública do Estado da Bahia	Obras Raras e Valiosas	Barris	Acervo "Manuel Tranquillino Bastos". Biblioteca
	Periódicos e Revistas Raras		Extensa biblioteca
Instituto Geográfico e Histórico da Bahia	Arquivo e Biblioteca	Piedade	Partituras manuscritas, documentos e biblioteca
Arquivo Público do Estado	Arquivo e Biblioteca	Lázaros	Extensa biblioteca e documentos manuscritos
Teatro Castro Alves	Arquivo da OSBA	Campo Grande	Partituras manuscritas, impressas e programas
	Arquivo		Extensa biblioteca e outros documentos
Cúria Metropolitana de Salvador	Arquivo e Biblioteca	Praça da Sé	Partituras impressas, manuscritas e biblioteca
Catedral Metropolitana de Salvador	Arquivo		Partituras impressas, manuscritas e biblioteca
Mosteiro de São Bento	Arquivo e Biblioteca	Largo de São Bento	Partituras impressas, manuscritas e biblioteca
Convento do Carmo	Arquivo	Largo do Carmo	Documentos e Biblioteca
Igreja de São Pedro	Arquivo	Piedade	Documentos e Biblioteca
Igreja de São Domingos	Arquivo	Pelourinho	Documentos e Biblioteca
Igreja da Soledade	Arquivo	Lapinha	Documentos e Biblioteca
Santa Casa da Misericórdia	Arquivo e Biblioteca	Centro Histórico	Documentos manuscritos e biblioteca
Devoção do N. S. do Bonfim	Arquivo	Bonfim	Partituras manuscritas e outros documentos
Devoção de N. S. da Boa Viagem e N. S. Bom Jesus dos Navegantes	Arquivo	Boa Viagem	Partituras e outros documentos
Universidade Federal da Bahia	Biblioteca Central	Campus Ondina	Extensa biblioteca - Acervo Walter Smetak
	Centro de Estudos Baianos		Extensa biblioteca
	Biblioteca da EMUS	Campus Canela	Partituras manuscritas, impressas e biblioteca
	Grupo de Compositores da Bahia		Partituras manuscritas, impressas e gravações
	Memorial Lindembergue Cardoso		Partituras manuscritas, impressas e biblioteca
	Arquivo da Orquestra Sinfônica da UFBA - Acervo "Pe. Mariz"		Partituras manuscritas, impressas e documentos
	Arquivo do Madrigal da UFBA		Partituras manuscritas, impressas e documentos
Universidade Católica	Biblioteca do Inst. de Música	Piedade	Partituras e biblioteca
Sociedade Musical Oficina de Frevos e Dobrados	Arquivo	Pelourinho	Partituras manuscritas, impressas e documentos
Casa das Filarmônicas	Arquivo	Pelourinho	Partituras manuscritas, impressas e documentos
Banda da Polícia Militar	Arquivo	Dendezeiro	Partituras manuscritas, impressas e documentos
Banda do Corpo de Bombeiros	Arquivo	Barroquinha	Partituras manuscritas, impressas e documentos
Fundação Instituto Feminino da Bahia	Biblioteca Marieta Alves	Politeama	Partituras manuscritas, impressas e biblioteca
Gabinete Português de Leitura	Biblioteca	Piedade	Extensa biblioteca
Inst. de Radiodifusão do Estado da Bahia - IRDEB	Arquivo	Federação	Extensa videoteca e audioteca
Fundação Pierre Verger	Biblioteca e Arquivo	Brotas	Extensa biblioteca e hemeroteca
Acervos não-institucionais	Giuseppe "Pino" Onnis - Eduardo Torres - Piero Bastianelli - Fred Dantas - Familiares de Santa Fé Aquino - Familiares do GCB (Widmer, Rossi, Oliveira, Cerqueira, Smetak, Gomes, Kokron) - Manuel Veiga - João Luis G. da Silva	Diversos	Partituras manuscritas, impressas e documentos. Diversas bibliotecas privadas.

Tabela 2. Número e distribuição percentual das filarmônicas segundo as mesorregiões baianas.

Região	Nº Filarmônicas	%
Metropolitana	39	27,08333
Sul	29	20,13889
Centro-Norte	27	18,75
Centro-Sul	22	15,27778
Nordeste	15	10,41667
Vale de São Francisco	7	4,861111
Extremo Oeste	5	3,472222
Estado da BAHIA	**144**	**100**

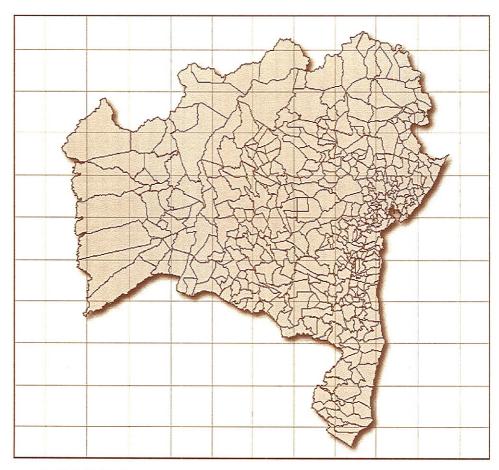
Figura 2. Mapa político da Bahia (IBGE, 1999).

Capital: Salvador **Número de Municípios: 415**

Figura 3. Mesorregião Metropolitana de Salvador.

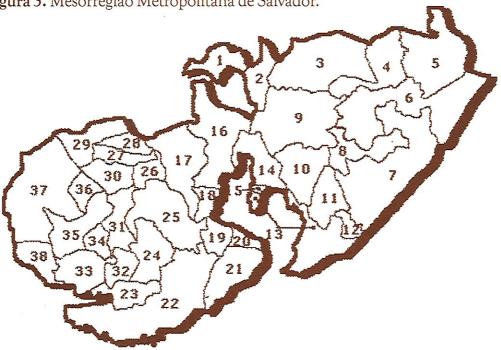



Tabela 3. Municípios e Filarmônicas da mesorregião Metropolitana, organizado por microrregiões.

Microrregião Catu	
Município	**Soc. Filarmônicas**
01 - Amélia Rodrigues	
02 - Terra Nova	
03 - Catu	Lira Catuense 26 de Julho
04 - Pojuca	Beneficente São José
05 - Itanagra	
06 - Mata de São João	8 de Dezembro
09 - São Sebastião do Passe	Lira 12 de Outubro
	Total de filarmônicas na microrregião = 4

Microrregião Salvador	
Município	**Soc. Filarmônicas**
07 - Camaçari	Ambiental
	28 de Setembro
08 - Dias D'Ávila	Guerreiros do Sol
10 - Candeias	Lira Candeiense
11 - Simões Filho	Arautos do Rei
12 - Lauro de Freitas	
13 - Salvador	Instituto AraKetu
	Oficina de Frevos e Dobrados
	1º de Maio
	Dalva Matos (OAF)
14 - São Francisco do Conde	Lira 30 de Março
15 - Madre de Deus	Banda Municipal
20 - Itaparica	
21 - Vera Cruz	Lira Santamarense de Jeributaba
	Total de filarmônicas na microrregião = 12

Microrregião Santo Antônio de Jesus			
Município	**Soc. Filarmônicas**	**Município**	**Soc. Filarmônicas**
16 - Santo Amaro	19 de Março (Vila do Acupe)	26 - São Félix	União Sanfelixta
	Filhos de Apolo	27 - Muritiba	5 de Março
	Lyra dos Artistas		Lira Popular Muritibana
	Lyra Oliveirense	28 - Governador Mangabeira	
17 - Cachoeira	Lira Ceciliana	29 - Cabaceiras do Paraguaçu	
	Minerva Cachoeirana	30 - Cruz das Almas	Euterpe Cruzalmense
18 - Saubara	São Domingos		Lira Guarany
19 - Salinas da Margarida		31 - São Felipe	
22 - Jaguaripe	Recreio do São Gonçalo	32 - Muniz Ferreira	
	Lira Jaguaripense	33 - Santo Antônio de Jesus	Amantes da Lyra
23 - Aratuípe	Lira Ceciliana	34 - Dom Macedo Costa	
	Lira Conceição	35 - Conceição do Almeida	Lira Almeidense
24 - Nazaré	Manuel Clemente Caldas	36 - Sapeaçu	
	Erato Nazarena	37 - Castro Alves	Lyra Popular
25 - Maragogipe	Terpsicore Popular	38 - Varzedo	
	Filantrópica e Recreativa 2 de Julho		
			Total de filarmônicas na microrregião = 23
Total de filarmônicas na mesorregião = 39			

Figura 4. Mesorregião Sul da Bahia.

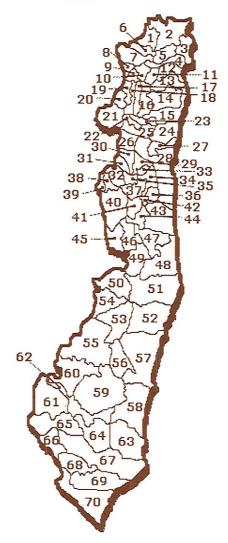



Tabela 4. Municípios e Filarmônicas do Sul Baiano, organizados por microrregiões.

Microrregião Valença			
Município	Soc. Filarmônicas	Município	Soc. Filarmônicas
01 - Presidente Tancredo Neves		11 - Pirai do Norte	
02 - Valença	24 de Outubro	12 - Ituberá	
03 - Cairu	Centro Popular Cairuense	13 - Igrapiúna	
04 - Nilo Peçanha		14 - Camamu	
05 - Taperoá	Lira Taperoaense	15 - Maraú	Lira da Conceição
			Total de filarmônicas na microrregião = 4
Microrregião Porto Seguro			
Município	Soc. Filarmônicas	Município	Soc. Filarmônicas
52 - Santa Cruz Cabrália	8 de Dezembro	62 - Vereda	
53 - Eunápolis	5 de Novembro	63 - Alcobaça	Lira São Bernardo
54 - Itagimirim		64 - Teixeira de Freitas	
55 - Guaratinga		65 - Medeiros Neto	
56 - Itabela	Banda de Itabela	66 - Lajedão	
57 - Porto Seguro	2 de Julho	67 - Caravelas	Lira Imaculada Conceição
58 - Prado	Lira Pradense		Lira Santo Antônio
59 - Itamaraju	Lyra Itamarajuense	68 - Ibirapuã	
60 - Jucuruçu		69 - Nova Viçosa	Banda Municipal
61 - Itanhém		70 - Mucuri	
			Total de filarmônicas na microrregião = 10

Tabela 4. (continuação)

Microrregião Ilhéus-Itabuna			
Município	Soc. Filarmônicas	Município	Soc. Filarmônicas
06 - Teolândia		33 - Barro Preto	
07 - Wenceslau Guimarães	Wenceslau Guimarães	34 - Itabuna	Euterpe Itabunense
08 - Itamari		35 - Ibicaraí	
09 - Mascote		36 - Buerarema	
10 - Gandu		37 - Itapé	
16 - Ibirapitanga		38 - Santa Cruz da Vitória	
17 - Ubatã		32 - Floresta Azul	
18 - Barra do Rocha		39 - Firmino Alves	
19 - Ibirataia		40 - Itaju do Colônia	
20 - Ipiaú	Alberto Pinto	41 - Jussari	
21 - Itagiba	14 de Agosto	42 - São José da Vitória	
22 - Gongogi		43 - Uma	
23 - Ubaitaba		44 - Arataca	
24 - Itacaré		45 - Itapebi	1° de Janeiro
25 - Aurelino Leal		46 - Camacan	Senador Paulo Souto
26 - Itapitanga		47 - Santa Luzia	
27 - Uruçuca		48 - Canavieiras	2 de Janeiro
28 - Ilhéus	Capitania dos Ilhéos		Lyra do Commercio
	Santa Cecília [?]	49 - Nova Ibiá	
29 - Itajuípe	1º de Janeiro	50 - Pau-Brasil	Banda de Pau Brasil
30 - Coaraci	Santo Antônio de Pádua	51 - Belmonte	15 de Setembro
31 - Almadina			Lyra Popular
Total de filarmônicas na microrregião = 15			
Total de filarmônicas na mesorregião = 29			

Figura 5. Mesorregião Centro-Sul da Bahia.

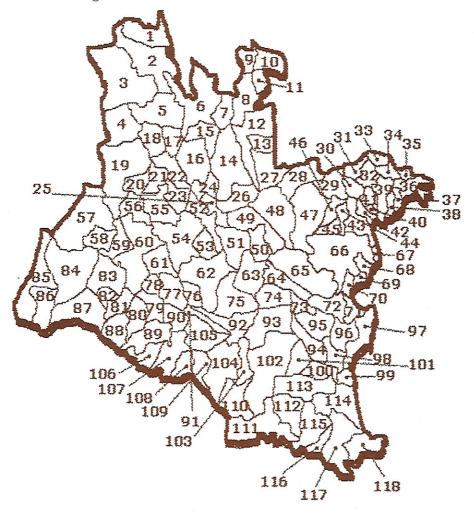



Tabela 5. Municípios e Filarmônicas do Centro-Sul Baiano, organizados por microrregiões.

Microrregião Boquira	
Município	Soc. Filarmônica
01 - Ipupiara	
02 - Brotas de Macaúbas	
03 - Oliveira dos Brejinhos	
04 - Boquira	
05 - Ibitiara	
17 - Novo Horizonte	
18 - Ibipitanga	
19 - Macaúbas	Nossa Senhora da Imaculada Conceição
20 - Botuporã	
21 - Caturama	
56 - Tanque Novo	
	Total de filarmônicas na microrregião = 1

Microrregião Seabra	
Município	Soc. Filarmônica
06 - Seabra	Amor Divino
07 - Palmeiras	Santa Cecília
08 - Lençóis	Lyra Popular
09 - Bonito	
10 - Utinga	
11 - Wagner	
12 - Andaraí	
13 - Nova Redenção	
14 - Mucugê	23 de Dezembro
15 - Boninal	Irmãos Unidos do Oriente
16 - Piatã	
24 - Abaíra	Lira Abairense
	Lira Popular Catoleense
25 - Jussiape	
26 - Ibicoara	
27 - Itaeté	
49 - Barra da Estiva	
50 - Contendas do Sincorá	
52 - Rio de Contas	Beneficente Lira dos Artistas
	Total de filarmônicas na microrregião = 8

Microrregião Livramento do Brumado	
Município	Soc. Filarmônica
22 - Rio do Pires	
23 - Érico Cardoso	
53 - Dom Basílio	Lira São João Batista
54 - Livramento do Brumado*	Maestro Lindembergue Cardoso
55 - Paramirim	Lira Nossa Senhora das Graças
	Total de filarmônicas na microrregião = 3

Microrregião Guanambi			
Município	Soc. Filarmônica	Município	Soc. Filarmônica
57 - Riacho de Santana		82 - Candiba	
58 - Matina		83 - Guanambi	
59 - Igaporã		84 - Palmas de Monte Alto	
60 - Caetité	Lítero Musical Caititense	85 - Malhada	
61 - Lagoa Real		86 - Iuiú	
78 - Ibiassucê		87 - Sebastião Laranjeiras	
79 - Caculé	Francisco Amaral	88 - Urandi	João Sacramento Neto
80 - Licínio de Almeida		89 - Jacaraci	Lira 2 de Julho
81 - Pindaí		106 - Mortugaba	
			Total de filarmônicas na microrregião = 4

Microrregião Jequié			
Município	Soc. Filarmônica	Município	Soc. Filarmônica
28 - Marcionílio Souza		41 - Santa Inês	
29 - Planaltino		42 - Itaquara	
30 - Irajuba		43 - Jaguaquara	
31 - Nova Itarana		44 - Itiruçu	
32 - Brejões		45 - Lafaiete Coutinho	
33 - Milagres		46 - Lajedo do Tabocal	
34 - Amargosa		47 - Maracás	
35 - São Miguel das Matas		48 - Iramaia	
36 - Laje		66 - Jequié	Amantes da Lira
37 - Mutuípe		67 - Apuarema	
38 - Jiquiriçá		68 - Jitaúna	
39 - Ubaíra	- já extinta -	69 - Aiquara	
40 - Cravolândia		70 - Itagi	
			Total de filarmônicas na microrregião = 1

Microrregião Brumado	
Município	Soc. Filarmônica
51 - Ituaçú	Recreativa Harpa 15 de Agosto
62 - Brumado	Lira Ceciliana Brumadense
63 - Tanhaçu	
75 - Aracatu	
76 - Malhada de Pedras	
77 - Rio do Antônio	
90 - Guajeru	
91 - Maetinga	
92 - Caraíbas	
104 - Tremedal	
105 - Presidente Jânio Quadros	
107 - Condeúba	
108 - Cordeiros	
109 - Piripá	
	Total de filarmônicas na microrregião = 2

Microrregião Vitória da Conquista	
Município	Soc. Filarmônica
64 - Mirante	
65 - Manoel Vitorino	
71 - Dário Meira	
72 - Boa Nova	
73 - Bom Jesus da Serra	
74 - Caetanos	
93 - Anagé	
94 - Planalto	
95 - Poções	
96 - Iguaí	
97 - Ibicuí	
98 - Nova Canaã	
100 - Caatiba	
101 - Barra do Choça	
102 - Vitória da Conquista	Municipal Mtro Vasconcelos
103 - Belo Campo	
110 - Cândido Sales	
	Total de filarmônicas na micror região = 1

Microrregião Itapetinga			
Município	Soc. Filarmônica	Município	Soc. Filarmônica
99 - Itororó		115 - Macarani	
111 - Encruzilhada		116 - Maiquinique	
112 - Ribeirão do Largo		117 - Itarantim	Banda Municipal
113 - Itambé		118 - Potiguará	
114 - Itapetinga	12 de Dezembro		
			Total de filarmônicas na microrregião = 2
Total de filarmônicas na mesorregião = 22			

* Também conhecido como Livramento de Nossa Senhora.

Figura 6. Mesorregião do Centro-Norte da Bahia.

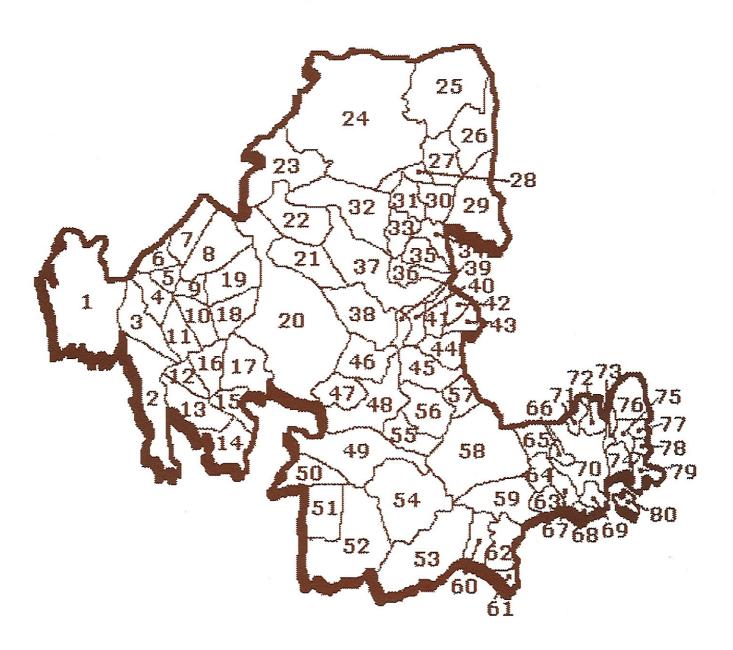



Tabela 7. Municípios e Filarmônicas do Centro-Norte Baiano, organizado por microrregiões

Microrregião Irecê			
Município	**Soc. Filarmônica**	**Município**	**Soc. Filarmônica**
01 - Gentio do Ouro	Banda Municipal	11 - Ibititá	
02 - Barra do Mendes	Lira Barramendense	12 - Barro Alto	
03 - Ibipeba		13 - Souto Soares	
04 - Uibai		14 - Iraquara	
05 - Presidente Dutra		15 - Mulungu do Morro	
06 - Central	Banda Municipal 12 de Agosto	16 - Canarana	
07 - Jussara		17 - Carfanaum	
08 - São Gabriel		18 - América Dourada	
09 - Irecê	Beneficente de Irecê	19 - João Dourado	
10 - Lapão			
Total de filarmônicas na microrregião = 4			
Microrregião Senhor do Bonfim			
Município	**Soc. Filarmônica**	**Município**	**Soc. Filarmônica**
23 - Umburanas		28 - Antônio Gonçalves	
24 - Campo Formoso		29 - Itiúba	
25 - Jaguarari		30 - Filadélfia	
26 - Andorinha		31 - Pindobaçu	
27 - Senhor do Bonfim	União dos Ferroviários Bonfinenses		
	da Saudade		
Total de filarmônicas na microrregião = 2			
Microrregião Itaberaba			
Município	**Soc. Filarmônica**	**Município**	**Soc. Filarmônica**
44 - Várzea da Roça	Banda Municipal	51 - Ibiquera	
45 - Mairi		52 - Boa Vista do Tupim	Banda Municipal
47 - Tapiramutá		53 - Iaçu	
48 - Mundo Novo		54 - Itaberaba	Lira Itaberabense
49 - Ruy Barbosa	2 de Julho	55 - Macajuba	
50 - Lajedinho		56 - Baixa Grande	
Total de filarmônicas na microrregião = 4			
Microrregião Jacobina			
Município	**Soc. Filarmônica**	**Município**	**Soc. Filarmônica**
20 - Morro do Chapéu	Lira Morrense	37 - Jacobina	2 de Janeiro
	Minerva		Juvenil Rio do Ouro
21 - Várzea Nova		38 - Miguel Calmon	15 de Novembro
22 - Ourolândia		39 - Várzea do Poço	
32 - Mirangaba		40 - Serrolândia	
33 - Saúde	Saudense	41 - Quixabeira	
34 - Ponto Novo		42 - Capim Grosso	
35 - Caldeirão Grande		43 - São José do Jacuipe	
36 - Caem		46 - Piritiba	
Total de filarmônicas na microrregião = 6			
Microrregião Feira de Santana			
Município	**Soc. Filarmônica**	**Município**	**Soc. Filarmônica**
57 - Pintadas		69 - São Gonçalo dos Campos	Lira Sangonçalense
58 - Ipirá		70 - Feira de Santana	Euterpe Feirense
59 - Rafael Jambeiro			Dispensário Santana
60 - Itatim	Banda Municipal	71 - Tanquinho	14 de Agosto
61 - Elisio Medrado		72 - Santa Bárbara	25 de Dezembro
62 - Santa Teresinha		73 - Santanópolis	
63 - Santo Estevão		74 - Coração de Maria	
64 - Ipecaetá		75 - Irará	Litero Musical 25 de Dezembro
65 - Serra Preta	Banda Municipal	76 - Água Fria	
66 - Anguera		77 - Ouriçangas	Litero Musical de Ouriçangas
67 - Antônio Cardoso		78 - Pedrão	
68 - Conceição da Feira	Lira Conceiçoense 23 de Julho	79 - Teodoro Sampaio	Bom Jardim
		80 - Conceição do Jacuipe	
Total de filarmônicas na microrregião = 11			
Total de filarmônicas na mesorregião = 27			

Figura 7. Mesorregião Nordeste da Bahia.

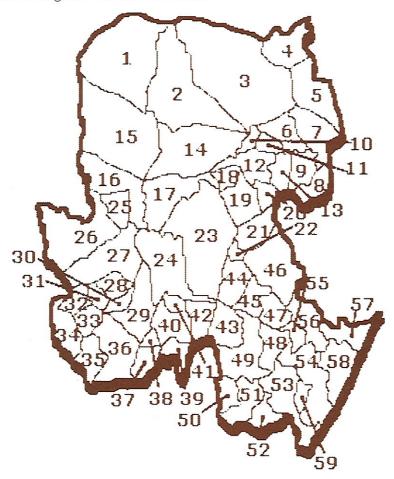



Tabela 8. Municípios e Filarmônicas do Nordeste Baiano, organizado por microrregiões.

Microrregião Jeremoabo	
Município	**Soc. Filarmônica**
03 - Jeremoabo	24 de Junho
04 - Santa Brigida	
05 - Pedro Alexandre	
06 - Sitio do Quinto	
07 - Coronel João Sá	
Total de filarmônicas na microrregião = 1	

Microrregião Euclides da Cunha	
Município	**Soc. Filarmônica**
01 - Uauá	
02 - Canudos	Banda Municipal
14 - Euclides da Cunha	
15 - Monte Santo	
16 - Cansanção	
17 - Quijingue	
25 - Nordestina	
26 - Queimadas	Recreio Clube de Queimadas
Total de filarmônicas na microrregião = 2	

Microrregião Ribeira do Pombal	
Município	**Soc. Filarmônica**
08 - Paripiranga	
09 - Adustina	
10 - Novo Triunfo	
11 - Antas	Banda Municipal
12 - Cicero Dantas	Nossa Senhora do Bom Conselho
13 - Fátima	
18 - Banzaê	
19 - Ribeira do Pombal	15 de Outubro
20 - Heliópolis	
21 - Ribeira do Amparo	
22 - Cipó	
44 - Nova Soure	8 de Dezembro
45 - Olindina	
46 - Itapicuru	
Total de filarmônicas na microrregião = 4	

Microrregião Alagoinhas			
Município	**Soc. Filarmônica**	**Município**	**Soc. Filarmônica**
43 - Sátiro Dias		51 - Alagoinhas	Euterpe Alagoinhense
47 - Crisópolis			União Ceciliana
48 - Aporá		52 - Araçás	
49 - Inhambupe		55 - Acajutiba	
50 - Aramari	Recreio Operário	56 - Rio Real	
Total de filarmônicas na microrregião = 3			

Tabela 9. (continuação)

Microrregião Serrinha			
Município	Soc. Filarmônica	Município	Soc. Filarmônica
24 - Araci		35 - Pé de Serra	Lira 6 de Agosto
27 - Santaluz		36 - Riachão do Jacuipe	Lira 8 de Setembro
28 - Valente		37 - Candeal	
29 - Conceição do Coité	Coiteense Genésio Boaventura	38 - Ichú	
30 - Retirolândia		39 - Lamarão	Lá Cidadania
31 - São Domingos		40 - Serrinha	30 de Junho
32 - Gavião		41 - Teofilândia	
33 - Nova Fátima		42 - Biritinga	
34 - Capela do Alto Alegre		* - Barrocas	
Total de filarmônicas na microrregião = 5			
Microrregião Entre Rios			
Município	Soc. Filarmônica	Município	Soc. Filarmônica
23 - Tucano		57 - Jandaira	
53 - Entre Rios		58 - Conde	
54 - Esplanada		59 - Cardeal da Silva	
Total de filarmônicas na microrregião = 0			
Total de filarmônicas na mesorregião = 15			

* Município instalado em 2000

Figura 8. Mesorregião do Vale de São Francisco da Bahia.

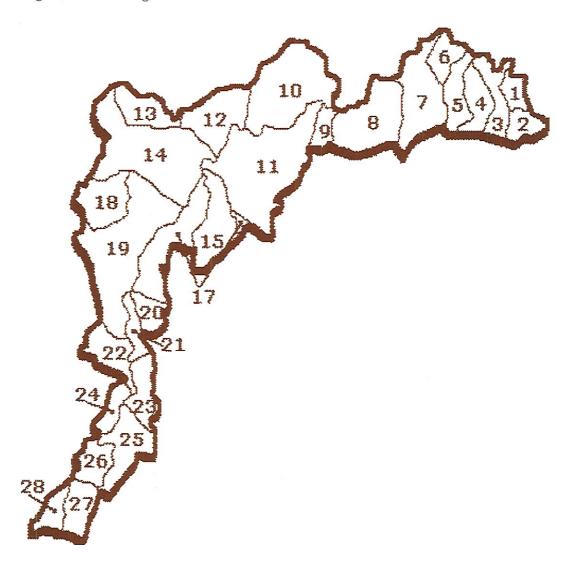



Tabela 10. Municípios e Filarmônicas do Vale de São Francisco, organizados por microrregiões.

Microrregião Juazeiro		Microrregião Barra	
Município	**Soc. Filarmônica**	**Município**	**Soc. Filarmônica**
07 - Curaçá	Nova Geração 15 de Março	15 - Itaguaçu da Bahia	
08 - Juazeiro	1º de Maio	17 - Xique-Xique	
09 - Sobradinho	Banda Sinfônica Municipal	18 - Buritirama	
10 - Casa Nova		19 - Barra	
11 - Sento Sé		20 - Ibotirama	
12 - Remanso		21 - Morpará	
13 - Campo Alegre de Lourdes		22 - Muquém de São Francisco	
14 - Pilão Arcado		Total de filarmônicas na microrregião = 0	
Total de filarmônicas na microrregião = 3			
Microrregião Paulo Afonso		**Microrregião Bom Jesus da Lapa**	
Município	**Soc. Filarmônica**	**Município**	**Soc. Filarmônica**
01 - Glória		23 - Paratinga	13 de Junho
02 - Paulo Afonso		24 - Sítio do Mato	
03 - Rodelas		25 - Bom Jesus da Lapa	Euterpe Lapense
04 - Macururé		26 - Serra do Ramalho	
05 - Chorrochó		27 - Carinhanha	Pedro Leite de Almeida
06 - Abaré	José Amâncio Filho	28 - Feira da Mata	
Total de filarmônicas na microrregião = 1		Total de filarmônicas na microrregião = 3	
Total de filarmônicas na mesorregião = 7			

Figura 9. Mesorregião do Extremo Oeste da Bahia.

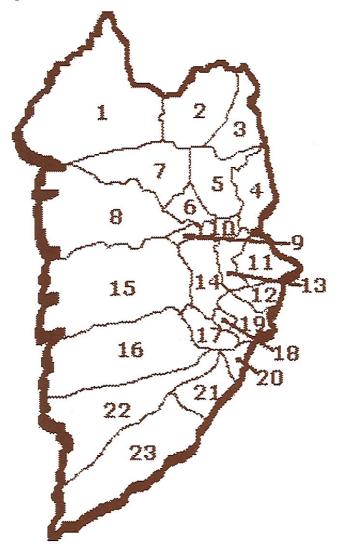



Tabela 11. Municípios e Filarmônicas do Extremo Oeste Baiano, organizados por microrregiões.

Microrregião Barreiras			
Município	Soc. Filarmônica	Município	Soc. Filarmônica
01 - Formosa do Rio Preto		14 - Baianápolis	
08 - Barreiras	26 de Maio	15 - São Desidério	
09 - Catolândia		* Luis Eduardo Magalhães	
			Total de filarmônicas na microrregião = 1
Microrregião Cotegipe			
Município	Soc. Filarmônica	Município	Soc. Filarmônica
02 - Santa Rita de Cássia		06 - Angical	Maestro Mureco - Banda Mirim
03 - Mansidão			Lira Angicalense
04 - Wanderley		10 - Cristópolis	
05 - Cotegipe	Banda de Cotegipe	11 - Brejolândia	
		13 - Tabocas do Brejo Velho	
			Total de filarmônicas na microrregião = 3
Microrregião Santa Maria da Vitória			
Município	Soc. Filarmônica	Município	Soc. Filarmônica
07 - Riachão das Neves		19 - Santana	
12 - Serra Dourada		20 - São Félix do Coribe	
16 - Correntina		21 - Coribe	
17 - Santa Maria da Vitória	6 de Outubro	22 - Jaborandi	
18 - Canápolis		23 - Cocos	
			Total de filarmônicas na microrregião = 1
Total de filarmônicas na região = 5			

* Município instalado em 2000

PROBLEMAS ENCONTRADOS

Em termos gerais, os problemas mais comumente encontrados nos diversos acervos podem ser organizados em quatro grupos:

- Condições infraestruturais
    - Falta de espaço adequado (prédios deteriorados ou em condições precárias de segurança);
    - Falta de equipamentos apropriados para administração e manipulação dos documentos;
    - Falta de orçamento dedicado por parte das autoridades responsáveis;
    - Falta de pessoal capacitado (atuando, em muitos dos casos, na base da "boa vontade").
- Condições de guarda e preservação
    - Falta de cuidado em relação às condições climáticas (umidade e temperatura ambiente excessiva – possibilitando a proliferação de diversos tipos de fungos – ou vento entrando pelas janelas abertas, impossibilitando a segura manipulação de manuscritos particularmente frágeis);
    - Pastas horizontais empilhadas, ou verticais penduradas (muitas vezes contendo um número de documentos maior que o que a resistência dos materiais prevê); armários e prateleiras metálicos enferrujados; caixas verticais, de papelão ou plásticos

(os documentos sofrem a gravidade e se amassam, ou colam as folhas por pressão).

- Regulamentos e condições extremas de disponibilização para pesquisa e divulgação
    - Manipulação irrestrita dos manuscritos (acesso direto inclusive aos armários ou prateleiras) ou desconfiança excessiva (não disponibilização de documentos para pesquisa);
    - Não identificação prévia do pesquisador ou visitante, ou solicitação desproporcionada de credenciais do pesquisador e do objeto da pesquisa.
- Sistemas de catalogação utilizados
    - Nas Bibliotecas são utilizados os sistemas de catalogação com um grau insuficiente de descrição dos itens processados, ressentido-se a identificação e gestão dos documentos;
    - Nos arquivos públicos ou institucionais (como nos casos do Arquivo Histórico Municipal ou da Fundação Instituto Feminino da Bahia) e nas coleções privadas os sistemas chegam a ser do tipo *sui generis*.

Apesar desse panorama geral, os únicos problemas encontrados consistentemente, em todos os acervos, sem exceção, são do tipo catalográfico.

SOLUÇÕES PROPOSTAS

A partir do reconhecimento dos problemas gerais encontrados, podem ser propostas as seguintes soluções:

- Condições de guarda e preservação
    - Umidade, temperatura ambiente e luminosidade controlada (ambientes com janelas fechadas, aparelhos controladores da umidade ambiente, ar condicionado regulado, iluminação "fria"). Tais condições existem apenas no Centro de Documentação (CEDOC) da Empresa Gráfica da Bahia (EGBA) e na Sub-Gerência de Obras Raras e Valiosas da Biblioteca Pública do Estado (BPEB).
    - Armários metálicos inoxidáveis com número suficiente de gavetas horizontais de pouca profundidade. Pastas de papelão com interior de papel neutro ou alcalino envolvendo os documentos.
- Condições humanas e infraestruturais
    - Aquisição de equipamentos apropriados para consulta das bases de dados (que também deveriam ser disponibilizadas pela Internet) e das imagens digitalizadas dos documentos.
    - Orçamento dedicado (para manutenção, restauro e pesquisa).
    - Capacitação do pessoal pelo estabelecimento de parcerias entre a UFBA e a instituição envolvida (estímulo e incentivo).

– Sistemas de catalogação utilizados

- Nas Bibliotecas, arquivos públicos e coleções privadas, no que diz respeito aos documentos musicais, está sendo proposta e discutida a utilização do sistema de catalogação tipo RISM, com adaptações semelhantes às propostas por André Guerra Cotta,[6] ou às utilizadas no Museu da Música de Mariana, no Museu da Inconfidência, ou parcialmente no Acervo Curt Lange da UFMG, o que permitirá uma certa padronização do formato das informações disponíveis no Brasil.

– Regulamentos e condições de disponibilização para pesquisa e divulgação

- Solicitação prévia à visita expondo os motivos da consulta e uma identificação do pesquisador (institucional, profissional, etc.).
- Manipulação controlada dos manuscritos (quando concluir a digitalização, só deveria ser autorizado o acesso aos documentos reais para estudos muito específicos e absolutamente necessários e justificados).
- Fixação de uma taxa a ser cobrada por conceito de reprodução de imagens (caso seja solicitada).

Se os problemas não forem passíveis de soluções definitivas e adequadas, procurar-se-ão soluções temporárias, podendo envolver, inclusive, processos de re-elaboração digital ou eletrônica de partituras (editoração) nos casos de músicas ainda funcionais, com o indesejado mas eventualmente necessário "deslocamento" – insistimos – temporário dos documentos para o lugar com condições mais próximo do local de origem da documentação.[7]

SEGUNDA ETAPA DO PROJETO – INVENTÁRIO E CATALOGAÇÃO

As atividades previstas a serem desenvolvidas em cada local possuidor de fundos documentais incluem as seguintes:

a) entrevista com os responsáveis institucionais ou particulares pelo acervo em questão procurando saber sobre a história do acervo (gênese, aquisição, etc.), a função que tem e/ou teve para a comunidade que usufruir dele, em algum momento, e os objetivos e finalidades que ao seu respeito foram estabelecidas pela instituição ou particular;

b) entrevista com os encarregados/funcionários diretamente vinculados ao acervo em questão, verificando a existência de algum tipo de catálogo, inventário,

---

6 Cf. André Henrique Guerra Cotta, "O Tratamento da Informação em Acervos de Manuscritos Musicais Brasileiros" (Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Biblioteconomia, Programa de Pós-Graduação em Ciências da Informação, Dissertação de Mestrado, 2000).

7 Embora não sistemática ou metodologicamente controlada, esta atitude é a aplicada pela Casa das Filarmônicas que vem, assim, alimentando o seu "Banco de Partituras" on-line.

lista ou semelhante, ao tempo de coletar outras informações relativas à história do acervo (pesquisadores que o utilizaram, visitaram, consultaram, etc.);

c) definição dos limites do acervo à procura de uma localização adequada do seu conteúdo;

d) identificação dos fundos documentais que o constituem, estabelecendo como prioridade o levantamento daqueles que possuem partituras (manuscritas ou impressas);

e) catalogação dos fundos documentais seguindo as prioridades já estabelecidas;

f) digitalização das partituras e de outros documentos relativos à música que sejam relevantes e/ou raros;[8]

g) estudo e divulgação dos mesmos articulando tais atividades sob diversas formas, com destaque para as eletrônicas, entre as quais se destaca a edição crítica de texto musical em formato de hipertexto, cuja idealização e desenvolvimento está sendo realizada em parceria com o Prof. Dr. Lucas Robatto.

Já iniciadas as atividades anteriormente descritas nos acervos localizados na capital, pretende-se articular a pesquisa dos municípios restantes através de três ações fundamentais:

a) estabelecer um convênio com a Casa das Filarmônicas visando o aproveitamento da sua estrutura e prestigio entre as bandas filarmônicas da Bahia, além do interesse das suas autoridades pelo resgate do repertório profano específico deste tipo de conjunto instrumental, para estabelecer uma rede de contatos socialmente responsáveis que serão treinados para realizar o levantamento dos acervos de música das filarmônicas, instituições de caráter geralmente familiar e cujas tradições na Bahia se remontam até inícios do século XIX. Segundo constatamos em arquivos localizados em Cachoeira, elas foram muitas vezes receptoras dos repertórios sacros que perderam a sua funcionalidade durante a primeira metade do século XX, preservando parte da memória musical sacra da região.[9] A idéia básica é treinar agentes multiplicadores que, colocando a filarmônica correspondente à frente cultural de cada comunidade, receberiam equipamentos e condições para irem alimentando as bases de dados necessárias a uma primeira etapa, que denominamos de inventário.

c) sensibilizar as autoridades eclesiásticas e municipais a fim de procurar estabelecer uma situação semelhante à ação anterior no que diz respeito aos arquivos e acervos de música possuídos por tais instituições no interior do Estado;

d) procurar os financiamentos ou parcerias necessárias para a melhor guarda, preservação e administração do patrimônio assim identificado, envolvendo

8 Neste sentido foram realizados dois cd-roms atualmente no prelo, que incluem o repertório sacro e os trabalhos manuscritos do Acervo "Manoel Tranquillino Bastos" da Biblioteca Pública do Estado da Bahia.

9 Tal o caso da Sociedade Lítero Musical Minerva Cachoeirana, onde foram localizados manuscritos da "Missa Rival" de Damião Barbosa de Araújo e da "Novena para Nossa Senhora d'Ajuda" de João Manuel Dantas, até então desconhecidas.

nesta tarefa tanto as forças políticas, quanto as sociais e empresariais de cada local e município.

Tais ações já estão sendo articuladas. Para tais efeitos, projetos e solicitações tem sido encaminhadas e estão sendo analisadas pelas autoridades competentes em cada caso.

Bibliografia consultada

BISPO, Antonio Alexandre. Achegas para a história da Música de Banda no Litoral Sul da Bahia no seu relacionamento com a vida musical do Recôncavo Baiano. In *Correspondência Musicológica Euro-Brasileira* n.5 (1990: 3). Edição-internet 2001 <http://www.revista.akademie-brasil-europa.org/CM05-05.htm> [acessado em 15 de junho de 2003].

COTTA, André Henrique Guerra. "O Tratamento da Informação em Acervos de Manuscritos Musicais Brasileiros". Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Biblioteconomia, Programa de Pós-Graduação em Ciências da Informação, Dissertação de Mestrado, 2000. 291p.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. *Webpage* disponível em <http://www. http://www.ibge.gov.br/> [acessado em 4 de junho de 2003].

KIEFER, Bruno. *História da Música Brasileira: Dos Primórdios ao Início do Séc. XX.* Porto Alegre: Editora Movimento, 1976.

LISTA de Filarmônicas cadastradas na Casa das Filarmônicas. *Webpage* disponível em <http://www.casadasfilarmonicas.org.br> [acessado em 11 de junho de 2003].

NEVES, José Maria. Arquivos de Manuscritos Musicais Brasileiros: Breve Panorama - Recuperação e propostas para uma sistematização latino-americana. In: *Anais I Simpósio Latino-americano de Musicologia.* Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1998. p.137-163.

PORTAL Oficial do Estado da Bahia. *Webpage* disponível em <http://www.ba.gov.br> [acessado em 10 de junho de 2003].

Do *Corpus* aos Corpos: Reflexões Sobre Arquivos Musicais e Música Tradicional na Atualidade Brasileira

Rosângela Pereira de TUGNY*

RESUMO. Na medida em que se ampliam as discussões sobre patrimônio material e imaterial das sociedades humanas, visando consolidar as políticas públicas de conservação e preservação, é necessário que se atente para as variadas formas de lidar e construir a memória. No caso da música, várias tradições culturais brasileiras apresentam-nos sua prática musical como o próprio fenômeno da construção cotidiana da memória. Neste caso, o que tendemos a considerar como seu " patrimônio musical" não se constitui em uma segunda metade, material, daquilo que nomeamos, confundindo suas instâncias, como "música". Desta forma, ao buscarmos sistemas de reconhecimento, descrição e difusão de saberes e noções musicais diferenciadas, cumpre-nos atentarmos para as relações que se desenvolvem na atualidade entre mídia e culturas tradicionais, bem como entre os arquivos e os grupos humanos que se encontram na origem das práticas musicais que pretendem preservar. Nosso trabalho pretende desenvolver estas discussões, traçando paralelos entre experiências de implementação de um catálogo de registros sonoro-musicais indígenas e a prática de alguns acervos e centros de documentação relacionados ao tema.

Em memória do capitão João Lopes

Na aurora do século XXI, quando são ensaiadas as primeiras políticas de arquivos e dados os primeiros passos de sistematização e informação de documentos musicais brasileiros dos séculos passados, o papel que os centros de documentação exercem na criação e recriação de conceitos de cultura suscita novas reflexões. Para além da objetivação de fatos musicais sincrônicos e diacrônicos, distantes no tempo e no espaço, e a despeito de operar a sistematização da ausência, esses centros se constituem em empilhamentos de funções simbólicas. Agindo de par com a noção de "patrimônio", uma delas consiste em fazer desses centros a corporificação mesma da cultura, como bem cultural. Uma outra, considera os processos de registro apenas testemunhos de efêmeras situações – retratando quase somente a relação construída entre uma comunidade musical e o coletor do registro. Em ambos os casos, sendo apenas instantes, passagens de uma tradição musical ou corporificando a cultura, os centros de documentação colocam uma nova questão: a quem pertencem? A expropriação crescente dos bens culturais de sociedades localizadas em países do hemisfério sul por um pequeno grupo de países que os transformam em mercadoria apoiando-se em leis de mercado controladas por esse mesmo pequeno grupo (Carvalho, 2003), faz ainda mais

* Escola de Música da Universidade federal de Minas Gerais, Belo Horizonte - MG. Agradeço aos organizadores do I Colóquio Brasileiro de Arquivologia e Edição Musical pelo convite ao evento e sobretudo ao seu coordenador, professor Paulo Castagna, pelo incentivo à elaboração do presente texto. As reflexões que seguem foram também inspiradas em discussões realizadas com o prof. José Jorge de Carvalho durante o Fórum.doc do Filme Etnográfico, realizado em dezembro de 2003 em Belo Horizonte, a quem agradeço pelo estímulo e pela generosidade com a qual me comunicou alguns de seus textos e documentos ainda inéditos. Agradeço também aos colegas Glaura Lucas e André Guerra pelas discussões e várias sugestões trazidas a este texto.

urgente o debate sobre o campo de trabalho dos pesquisadores das tradições culturais brasileiras e ressalta a complexidade das funções que adquirem os centros de documentação, arquivos e museus, geralmente intermediados pelas práticas d esses pesquisadores. A estas funções sobrepõe-se o frágil cenário no qual são concebidas as políticas culturais e junto a elas as práticas arquivísticas. Sabemos que, nos dias de hoje, a efetivação destas políticas é dependente majoritariamente de recursos privados. Não podemos mais pensar em centros de documentação como patrimônio comum, bem cultural de um "Estado-Nação" (Carvalho 2003), onde os registros (fotos, gravações, artefatos, etc.) das viagens dos pesquisadores que visitam as sociedades tradicionais por todo o território brasileiro retornam a um fundo comum, buscando representar ideologias de unidade e integração social. Projetos de conservação e arranjo de centros de documentação urbanos e projetos de pesquisa junto a estas sociedades concorrem pelos recursos das mesmas agências que patrocinam *shows* e outros projetos cuja única razão de ser é a transformação do bem cultural em mercadoria, ou bem de entretenimento. Como discernir o território de atuação daqueles que desejam direcionar seus conhecimentos às ações de preservação da memória e do patrimônio musical brasileiro? Como agir, realizar projetos, sem que o compromisso final não esteja condicionado à transformação da pesquisa em bem comerciável? Onde se encontra o limite no qual o chamado "produto final" da pesquisa deixa de ser um instrumento de difusão e aprofundamento dos conhecimentos para ser apropriação mercadológica? Quais formas de participação teriam esses pesquisadores sobre o resultado de suas pesquisas e aqueles prometidos nos planos de mídia de seus projetos se a "validade de um projeto de cultura passa a ser sua capacidade de converter-se em uma mercadoria lucrativa e não seu potencial de emancipação, resistência, reivindicação ou expressão de identidades discriminadas e fragmentadas" (Carvalho, 2003)?

Antes de prosseguirmos com nossas preocupações diante desse perverso cenário, é necessário repensar o tema da memória no contexto das práticas musicais tradicionais. Na medida em que se ampliam as discussões sobre patrimônio material e imaterial[1] das sociedades humanas, visando consolidar as políticas públicas de conservação e preservação, é necessário compreender as variadas formas de construção da memória ativadas no seio das sociedades tradicionais brasileiras. Na realidade muitas delas apresentam-nos sua prática musical como o próprio fenômeno da construção cotidiana da memória. Tendemos a considerar o

1 Segundo a Unesco: "*é amplamente reconhecida a importância de promover e proteger a memória e as manifestações culturais representadas, em todo o mundo, por monumentos, sítios históricos e paisagens culturais. Mas não só de aspectos físicos se constitui a cultura de um povo. Há muito mais, contido nas tradições, no folclore, nos saberes, nas línguas, nas festas e em diversos outros aspectos e manifestações, transmitidos oral ou gestualmente, recriados coletivamente e modificados ao longo do tempo. A essa porção intangível da herança cultural dos povos, dá-se o nome de patrimônio cultural imaterial.*" Ainda de acordo com a Unesco: "*para muitas pessoas, especialmente as minorias étnicas e os povos indígenas, o patrimônio imaterial é uma fonte de identidade e carrega a sua própria história. A filosofia, os valores e formas de pensar refletidos nas línguas, tradições orais e diversas manifestações culturais constituem o fundamento da vida comunitária. Num mundo de crescentes interações globais, a revitalização de culturas tradicionais e populares assegura a sobrevivência da diversidade de culturas dentro de cada comunidade, contribuindo para o alcance de um mundo plural.*" (Textos extraídos da página eletrônica do IPHAN: www.iphan.gov.br.)

patrimônio musical a segunda metade – que se apresenta mais objetiva, material – daquilo que nomeamos, confundindo suas instâncias, como "música". Para estas sociedades, o patrimônio musical é o aqui e o agora da *performance*, de maneira que depende, não da existência de museus ou centros de documentação urbanos para subsistirem, mas da sobrevivência dos seus músicos, seus dançarinos, e da sobrevivência de seus pares – seres invisíveis, espíritos da floresta, ou ancestrais – que compõem sua cosmologia e constituem a razão de ser de suas atividades artísticas. Nesse caso, refletir sobre a preservação das culturas tradicionais, significa também refletir sobre a condição de sobrevivência das comunidades produtoras de cultura e a condição de sobrevivência de ambientes (florestas, terreiros), onde grande parte de rituais encontra seus fundamentos – no tempo mítico e no tempo da *performance*.

Alguns autores ressaltaram as estratégias empregadas por comunidades tradicionais – afro-descendentes ou indígenas – na preservação de seus "bens culturais" por meio da manutenção das suas especificidades: língua e *corpus* de cantos sagrados (Carvalho, 2003), práticas ritualísticas (Lühning, 2001a), instrumentos (Lucas, 2000). Todas elas são sustentadas pela atividade musical e possuem como escrita, a coreografia de suas danças, os ornamentos de seus corpos, os aparatos ritualísticos, a arte de fabricação dos instrumentos, e a arte gráfica. Sem o uso de recursos usuais praticados pelos pesquisadores-recolhedores – a escrita alfabética, a notação musical e os registros áudio-visuais – estas comunidades musicais demonstram uma impressionante capacidade de compartilhar vastos repertórios simbólicos, revitalizando-os ao longo de séculos, independentemente de nossas práticas arquivísticas. Na realidade, a prática musical consiste no próprio processo de atualização, reedição, rememoração, re-presentação de laços sociais e míticos significativos. "Música: palavra-chave da memória", como já propôs Lühning (2001b), analisando a escrita corporal conectada à *fala do tambor* e à palavra cantada em um contínuo processo de codificação e decodificação que propicia a manifestação dos orixás na comunidade humana. E também: música-território-intermediário-entre-formas-visíveis-e-invisíveis, música-acesso-ao-mundo-dos-mortos (Álvares 1980), único caminho da cura de doenças; música-propriedade-familiar, significadora e fabricante de potentes tecidos de parentesco mantenedores estruturais da identidade de numerosas etnias indígenas; música-cantos-propriedade-das-mulheres e música-das-flautas-propriedade-dos-homens, permitindo o equilíbrio entre os gêneros e a reprodução de homens (Piedade 1988); música-apreendida-com-seres-encontrados-na-floresta (Seeger, 1980), trazidas de um outro tempo, no qual homens, animais e espíritos compartilhavam de uma mesma "humanidade" (Viveiros de Castro, 1996). Esses densos significados se exemplificam pela resposta que me foi dada por Rafael Maxakali, professor indígena da reserva do Pradinho (MG), quando lhe perguntei por que mistério eles não esquecem os seus cantos, após três séculos de traumáticos contatos da sociedade Maxakali com a sociedade dos brancos. Justifiquei minha pergunta dizendo-lhe que tudo parece favorecer um cenário de esquecimento e abandono das práticas simbólicas: "Não podemos esquecer. Se esquecermos, não teremos mais como curar as doenças".

Antecipemo-nos a algumas colocações ainda bastante correntes que podem estar implícitas na distinção entre "patrimônio imaterial" e "patrimônio material". No caso da música, esta distinção poderia vir a indicar uma separação existente entre práticas musicais da oralidade e práticas musicais eruditas, sendo a oralidade a forma de transmissão do saber musical das culturas aqui entendidas como tradicionais e a notação a forma de transmissão do saber da música erudita ocidental. Esta distinção, que em si já é muito problemática, encontra-se na base de deduções equívocas versando sobre o caráter não-evolutivo das tradições musicais que se situam fora do território de elaboração permitido pelo suporte da partitura. Nesse caso, tais *corpi* musicais se manteriam apenas graças à fixidez dos seus elementos formais, à imutabilidade do repertório e à simplificação de seus atributos formais. Constrói-se assim uma narrativa segundo a qual a música ocidental teria evoluído graças à notação, que libertou o pensamento dos artistas para a composição de estruturas mais elaboradas e permitiu a variação incessante do seu repertório, ao mesmo tempo que, inversamente, as músicas tradicionais não conheceram esta evolução, tendo permanecido no mesmo estágio de sua suposta origem. Estruturas mais elaboradas, ou seja, mais complexas, são conseqüentemente mais valorizadas, exprimindo riqueza e liberdade de invenção. Em primeiro lugar, é importante ressaltar que em geral as práticas musicais tradicionais adotam formas específicas de escrita (se nos dispomos a pensar nesta noção de forma mais ampla) assim como a prática erudita não é desprovida da transmissão oral. Se apenas pensamos no contexto da música ocidental, vários elementos que constituem a tradição de sua *performance* não são fixados na partitura, proporcionando à prática uma maior mutabilidade. Acrescente-se que o uso da partitura estimula níveis de fixidez que podem não existir na flexibilidade criativa da música da oralidade. Portanto, esta cadeia de raciocínios não se sustenta nem mesmo para a própria música ocidental. Ao contrário, contribuiu para interpretações parciais e errôneas de fontes documentais antigas (Pérès, 2001) e se confunde em sua própria lógica quando por exemplo se trata de interpretar as criações musicais mais recentes: ainda que a informática tenha trazido novas alternativas de notação e representação do pensamento musical às notações desenvolvidas até o século XX, "várias 'revoluções' musicais aparecem na forma de simplificações e despojamentos".[2] Não é possível pensar a história desta tradição musical como o sucessivo empilhamento de níveis de complexidade e elaboração de suas formas, assim como não é possível atribuir maior ou menor grau de complexidade às obras anteriores ou posteriores à notação neumática (por exemplo): a interpretação dos textos musicais segundo esta tradição privilegia a variabilidade de alguns parâmetros e a seqüência cronológica de fatos musicais nos mostra movimentos contraditórios.

2 *"Um grande erro que cometeria a musicologia clássica seria o de conceber os detalhes técnicos de uma arte, sempre evoluindo do simples ao complexo. Com a ressalva aqui de que o estudo de qualquer origem escapa à ciência, por mais longe que remontemos ao passado da música primitiva, encontraremos massivos coros ou orquestras, ou instrumentos gigantes. Na história dos tempos modernos várias "revoluções" musicais aparecem mais bem na forma de simplificações, de despojamentos, de organizações limitativas ou lineares do seu contexto."* SCHAEFFNER, André. *Origine des instruments de musique.* Paris: Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1994 (1a. Ed. Payot, 1936). A tradução é nossa.

Pensemos quão catastrófica esta lógica pode se tornar, caso oriente políticas culturais da atualidade. Havendo uma ruptura entre a noção de um patrimônio musical "erudito" e um patrimônio musical "não-erudito", o primeiro – herdeiro da tradição concentrada em países europeus – se torna representativo de uma tradição evolutiva, cujas formas acabadas devem ser levadas à sério artisticamente e o segundo – herdeiro de tradições oriundas do hemisfério sul e dos países mais pobres do planeta – representa uma tradição não-evolutiva, cujas formas são consideradas "manifestações" fragmentárias, provas da sobrevivência de comunidades humanas diversas, ou ainda vestígios de um estágio primário das formas artísticas da humanidade ocidentalizada. Ou seja, do ponto de vista do que se considera "artístico", o primeiro se basta por fazer parte de um processo evolutivo, ele é por definição "artístico", e o segundo, não. Este apenas se transforma em arte se for incorporado à obra erudita – citado por um compositor, moldado aos recortes temporais e espaciais de sua linguagem, apropriado pelos mecanismos do saber ocidental – ou, em segunda instância converte-se à indústria do entretenimento. Em ambos os casos, não são as suas formas estéticas que mais interessam e sim a singular maneira pela qual a cultura ocidental objetiva o Outro. Em ambos os casos, a objetivação que se faz das músicas tradicionais significa a ausência, o distanciamento físico dos seres dançarinos, músicos, da comunidade viva produtora de música-palavra-chave-da-memória, de todos os cenários de legitimação artística e a reprodução da condição de subalternidade de seus produtores no campo artístico. Não penso aqui em criticar as formas dialógicas que residem na essência de todo processo criativo e que remetem sistematicamente a várias representações de Outros e sim a obstrução sistemática à presença desses atores enquanto sujeitos nos cenários onde há usufruto material dos bens culturais e quando são tomadas decisões sobre políticas culturais. Podemos até refletir se não é por esse distanciamento, e sua condição de ex-ótico que estas formas artísticas tradicionais adquirem mais-valia, tanto para o artista contemporâneo da tradição ocidental que o incorpora, quanto para o mercado.

É esta a forma da objetivação que explica a compulsão de parte de uma categoria de pesquisadores que, no discurso questionável sobre o "resgate cultural" atravessam o território nacional acumulando registros audiovisuais, criando centros privados de documentação, publicando e lançando ao mercado coletâneas de CDs. Esses centros são geralmente freqüentados por músicos bem situados no mercado cultural, que, por vezes aquiescem aos mestres tradicionais, uma co-participação em algumas faixas de seu CD ou compartilham um momento conjunto de concerto, ostentando um momento feliz de "parceria" entre o artista-viajante e o mestre. O Estado, legando cada vez mais os projetos de pesquisas aos recursos de iniciativas privadas, promove a multiplicação de pesquisadores com o mesmo perfil, agindo segundo o mesmo equívoco que se encontra no discurso sobre o "resgate" da cultura popular. Surge então uma nova modalidade de pesquisa: o uso dos saberes performáticos. Ou seja, lá onde dizíamos se situar a memória, o aqui e agora da comunicação formal entre diversos seres, onde age o sentimento de partilha de um bem comunitário, os pesquisadores têm se introduzido, com o intuito de aprender o necessário para levar aos seus espaços

culturais e de entretenimento um simulacro. O patrimônio musical das sociedades tradicionais encontra aqui duas grandes ameaças: a primeira é a de não existir lei sobre *copyright* que proteja o direito destas sociedades sobre as cópias, gravações e execuções públicas realizadas sobre ele, e nem os direitos morais que permitam-lhes a proibição daquilo que considerem uma distorção ou má utilização de seus saberes musicais.[3] A segunda, mais insidiosa, ameaça pelo que ela celebra:

> "*o fosso de classe e racial no Brasil cresceu ainda mais nas últimas décadas, tornando-se quase um esquema estrutural de segregação implícita. Quem sabe, a classe média branca que solicita e necessita de pesquisadores para performar para ela tradições musicais e coreográficas "nativas" já não suporta a proximidade física e simbólica dos verdadeiros nativos em seus espaços de convivência e sociabilidade.*" (Carvalho, 2004).

De fato, são os corpos dos músicos e dançantes, instância por excelência de fabricação da memória, onde se documentam os sofisticados processos formais do repertório musical das comunidades tradicionais, esses corpos, por sua vez moldados e fabricados minuciosamente ao longo de um denso processo de aprendizagem, são eles que são arredados, afastados, substituídos pelos corpos de cidadãos urbanos, pesquisadores, artistas da classe média. Mais além da desapropriação de bem, da celebração da ausência de corpos nativos nos espaços de "convivência e sociabilidade" desta classe média, esse uso dos saberes performáticos consome qualquer possibilidade fenomenológica de aparição e encontro com o saber tradicional. Lembremo-nos aqui da radicalidade com a qual Viveiros de Castro ensaiou sobre o significado e a potente dinâmica dos corpos em perspectivas ameríndias:

> "*O que estou chamando de* corpo, *portanto, não é sinônimo de fisiologia distintiva ou de anatomia característica; é um conjunto de maneiras ou modos de ser que constituem um* habitus. *Entre a subjetividade formal das almas e a materialidade substancial dos organismos, há esse plano central que é o corpo como feixe de afecções e capacidades, e que é a origem das perspectivas. Longe do*

3 Este tema foi objeto de uma conferência realizada por Krister Malm na Escola de Música da UFRJ em 6 de novembro de 2003 durante o Seminário Música em Debate II (2003) promovido pelo Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ e será publicado em breve. Cito aqui alguns trechos traduzidos por Luiz Fernando Nascimento de Lima que me foram gentilmente transmitidos: "[...] *Entretanto, existem diferenças sutis na forma como os estados aplicam a convenção de Berna em suas legislações nacionais. A principal diferença com relação à música está entre os conceitos de* copyright *e de direitos autorais. O tipo de legislação anglo-americana aplica o conceito de* copyright, *ou seja, o proprietário ou proprietários de uma peça musical tem o direito a remuneração quando a peça musical é "copiada" de uma maneira ou de outra - por exemplo, quando a peça é executada em público ou gravada. O* copyright *ou suas partes podem ser vendidos ou transferidos para outrem. Os países europeus continentais utilizam o conceito de direitos autorais, o qual consiste em dois elementos:* copyright *e também direitos morais. Os direitos morais significam que o compositor de uma peça musical tem o direito de proibir o que ele considera uma distorção ou representação errônea da peça musical. Os direitos morais não podem ser transferidos para outras partes. Dessa forma, quando são utilizados os direitos autorais, o compositor tem uma posição mais forte.* [...] *Ao longo dos anos, muitas músicas tradicionais foram 'confiscadas', ou 'roubadas', e registradas em associações arrecadadoras como sendo composições de um indivíduo. Gradualmente, mais e mais do patrimônio da música tradicional vem sendo 'privatizado', o que pode ocorrer de muitas maneiras diferentes.*"

essencialismo espiritual do relativismo, o perspectivismo é um maneirismo *corporal.*"

"*A diferença dos corpos, entretanto, só é apreensível de um ponto de vista exterior, para outrem, uma vez que, para si mesmo, cada tipo de ser tem a mesma forma (a forma genérica do humano): os corpos são o modo pelo qual a alteridade é aprendida como tal.*" (2002: 380)

Por meio de um titânico esforço imaginativo, necessário para remover o céu inteiro de uma filosofia, a ocidental, esse ensaio de deslocamento de pontos de vista e pontos de apreensão é também um ato político. É a base para uma diplomacia entre populações localizadas em territórios diferentes. Penso aqui em território como um feixe de conhecimentos e saberes, onde humanos, animais, espíritos, plantas, minerais, se interconectam. E penso em uma diplomacia estabelecida não apenas entre humanos subalternizados e humanos que exercem poder de coerção e submissão, mas entre todos esses corpos. Tal ato político significa a possibilidade de se pensar com novas epistemologias no que consistem as culturas tradicionais e o seu patrimônio, o seu *corpus* e seus corpos. Porque não ensaiarmos, por uma vez uma outra perspectiva, onde a "forma do Outro seja a pessoa e não a coisa", adotando os mestres das tradições como autores e pensadores dos nossos projetos culturais? A esse respeito tomamos novamente as palavras de Viveiros de Castro sobre o xamanismo:

"*O xamanismo é um modo de agir que implica um modo de conhecer, ou antes, um certo ideal de conhecimento. Tal ideal é, sob vários aspectos, o oposto polar da epistemologia objetivista favorecida pela modernidade ocidental. Nesta última, a categoria do objeto fornece o telos: conhecer é objetivar; é poder distinguir no objeto o que lhe é intrínseco do que pertence ao sujeito cognoscente, e que, como tal, foi indevida e/ou inevitavelmente projetado no objeto. Conhecer, assim, é dessubjetivar, explicitar a parte do sujeito presente no objeto, de modo a reduzi-la a um mínimo ideal. Os sujeitos, tanto quanto os objetos, são vistos como resultantes de processos de objetivação: o sujeito se constitui ou reconhece a si mesmo nos objetos que produz, e se conhece objetivamente quando consegue se ver 'de fora', como um 'isso'. Nosso jogo epistemológico se chama objetivação; o que não foi objetivado permanece irreal e abstrato. A forma do Outro é a coisa.*"

"*O xamanismo ameríndio parece guiado pelo ideal inverso. Conhecer é personificar, tomar o ponto de vista daquilo que deve ser conhecido – daquilo, ou antes, daquele; pois o conhecimento xamânico visa 'algo' que é um 'alguém', um outro sujeito ou agente. A forma do Outro é a pessoa.*" (2002: 358)

Poucos dias antes de redigir este texto, vi deitado em um caixão, o corpo de João Lopes, Capitão-Mor da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário do Jatobá. Aquele corpo levava para a terra seus passos de dança, seus encurvamentos do dorso e suas torções, levava a linguagem ágil de seus olhares – por vezes severo, outras travesso ou contemplativo; levava a espessura de sua voz com todos os seus timbres, seu sotaque, seu agenciamento de palavras, levava todos aqueles

cantos cantados no justo momento, lançados ao ar por golpes da cabeça que dirigia seus olhos ao céu. Aquele corpo ia-se com uma ciência, um imenso *corpus* de conhecimentos e sabedoria. Pensava na perda daquele corpo. Pairava, principalmente entre os visitantes, a pergunta de quem seria o próximo capitão, aquele que conduziria a guarda e garantiria sua continuidade. Todos olhavam obliquamente aquela mãe quase centenária que perdia seu filho capitão, digna, serena. Vi seus pequenos olhos lançarem algumas pérolas de lágrimas – "luzes radicais que se fazem nos corpos diáfanos"[4] – talvez em comunicação com uma outra irmandade, formada por seus ancestrais. Naquele instante, aquela mulher era o porta-voz do destino da guarda. Ao meu lado, amigas e conhecidos que encontraram o capitão ao fazerem o levantamento e registro áudio-visual das Festas do Reinado de Nossa Senhora do Rosário da região metropolitana de Belo Horizonte a serviço da Prefeitura, visando a inclusão no Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem o patrimônio cultural brasileiro.[5] Vi outros pesquisadores como eu, vi estudantes, percussionistas e músicos profissionais. Todos nós sentíamos a perda. Temíamos o esquecimento, todos nós que contemplávamos aquela comunidade com nossos olhares externos, nós que nunca partilhamos sua experiência da fusão dos seus tempos: o tempo agenciado pela música no ritual e o tempo mítico. Os seus pertencidos, em seu silêncio, sua compostura durante o velório, sabiam serenos que aquilo que o corpo de seu capitão levava era na realidade o instante de um tempo/espaço maior, onde suas comunidades invisíveis estabeleciam com eles diferentes formas de comunicação e reconheciam seus filhos. Esse instante, esta contingência, é para eles o sentido da memória.[6] Aquele corpo se ia, levava um instante de uma memória que, todos sabem, não pode parar de se fabricar.

O que representa a inclusão no Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem o patrimônio cultural brasileiro das festas desse amplo e povoado Reinado? Quais são os ganhos efetivos para as comunidades produtoras dessas formas culturais, da efetivação desta inclusão? Demagogia e farsa de um Estado que transferiu para os empresários ligados às industrias do entretenimento e do turismo sua responsabilidade de promover pesquisas e a preservação dos seus bens culturais (Carvalho 2004), guardando para si apenas a tarefa de "inventariar?" E esses inventários de conhecimentos tradicionais e dos saberes

4 Marin Cureau de la Chambre *apud* Jean-Loup Charvet.

5 "[...] *desde 2001, a Proclamação das Obras-Primas do Patrimônio Oral e Intangível da Humanidade ocorre a cada dois anos, selecionando, por meio de um júri internacional, espaços e expressões de excepcional importância, apresentados pelos países. No mundo inteiro há hoje 47 obras-primas proclamadas. No ano de 2000 foi instituído um novo instrumento de preservação, o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro, e criado o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial, por meio do Decreto n.3.551. O registro se faz em um dos seguintes livros: Livro de Registro dos Saberes, onde são inscritos conhecimentos e modos de fazer enraizados no cotidiano das comunidades; das Celebrações, para os rituais e festas que marcam a vivência coletiva do trabalho, da religiosidade, do entretenimento e de outras práticas da vida social; das Formas de Expressão, para as manifestações literárias, musicais, plásticas, cênicas e lúdicas; e dos Lugares, para os mercados, feiras, santuários, praças e demais espaços onde se concentram e reproduzem práticas culturais coletivas. Segundo o Decreto n.3.551, 'a inscrição num dos livros de registro terá sempre como referência a continuidade histórica do bem e sua relevância nacional para a memória, a identidade e a formação da sociedade brasileira'.*" (Texto extraído da página eletrônica do IPHAN: www.iphan.gov.br).

performáticos, não estão destinados a terminar entre as mãos dos mesmos empresários prontos para explorá-los, sendo-lhes assim poupada a etapa do reconhecimento? E esse inventário de conhecimentos tradicionais e dos saberes performáticos não terminaria entre as mãos dos mesmos empresários, sendo-lhes poupada a etapa do reconhecimento, que melhor os explorariam e expropriam? Não pertencem à mesma rede social os músicos que têm seus contratos firmados junto aos empresários, os pesquisadores em busca de *performances* junto às comunidades tradicionais e aqueles que realizam os inventários? Em que medida esse projeto não consiste em embalsamar os *corpi*, registros das práticas culturais das sociedades tradicionais, por pairar no senso comum a crença de que seu inevitável destino é o desaparecimento, creditando ao futuro a boa consciência de um patrimônio resguardado, e aos negociantes do mercado cultural a tarefa da difusão? No ato do embalsamento existe a crença em uma vida futura. O corpo é retirado de seu ciclo natural, onde vida e morte são necessárias, um corpo que não se decompõe e é preservado para reviver em um futuro ideal, perfeito, onde sua função seria talvez a de se transformar em mercadoria.[7] Eis a prova de um desentendimento profundo dos mecanismos próprios destas sociedades, que em nosso país, se encontram cada vez mais pobres e discriminadas, e no entanto constroem em seus instantes sagrados seus corpos de sabedoria.

Alguns programas e entidades já demonstraram compreender que é necessário tratar a noção de patrimônio de culturas tradicionais do ponto de vista das sociedades de origem e empreendem esforços no sentido de tornar as ações do Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial um efetivo trabalho de promoção da sobrevivência das comunidades de origem, de elaboração de negociações por acordos internacionais que protejam seus direitos sobre suas práticas simbólicas. Muitas destas ações são realizadas com a iniciativa da UNESCO e algumas agrupam organizações como o International Council for Traditional Music (ICTM) e a Organização Mundial da Propriedade Intelectual (OMPI). No ano de 2002 a UNESCO promoveu um seminário Internacional sobre "A mídia e o patrimônio cultural imaterial" em Cartagena (Colômbia),[8] onde foram apontadas recomendações aos governos e organizações interregionais de extrema importância. Dentre elas, gostaria de destacar a recomendação de se "encorajar a participação das comunidades, dos atores, dos criadores, dos produtores e dos

6 Devo à minha colega Glaura Lucas a possibilidade de saber sobre a presença de integrantes desta comunidade existentes em outras esferas naquele instante.

7 As ressonâncias que estas reflexões encontram em alguns textos de Peter Stallybrass me levam aqui a citar uma longa passagem que trata sobre o desembalsamento dos corpos na emergência da mercadoria: "Mas se havia de fato uma mágica nessas transformações, havia também uma devastadora apropriação dos corpos dos vivos e até mesmo das roupas dos mortos. Em 1855, o Dr. Isaiah Deck, um cientista de Nova York, sugeria que o papel poderia ser feito das tiras em que eram enroladas as múmias egípcias: "*Neste período de sepultura*, ele escreveu, *não é de forma alguma rara encontrar acima de quinze quilos de envoltórios de linho em múmias individuais. [...] A questão, 'valerá a pena?' pode ser prontamente respondida ao se supor que o valor dos trapos vai de 4 a 6 centavos por libra; nos Estados Unidos isto é considerado abaixo do valor do mercado de trapos de bom linho. [...] É nessas grotescas e surrealistas transformações que podemos traçar a emergência da mercadoria a partir da morte da memória material.*". *O casaco de Marx*. 2 ed., Belo Horizonte: Autêntica, 2004, p.103-105.

8 Agradeço novamente ao colega José Jorge de Carvalho por ter me comunicado o texto das recomendações deste congresso.

praticantes, na realização de produtos midiáticos que tratem do patrimônio cultural imaterial". Esta me parece a mais importante via de "preservação" da memória cultural das sociedades tradicionais. Permitir que a presença de sua voz, de seus pontos de vista e de suas próprias noções de memória esteja em todos os processos de representação de suas culturas. Permitir e estimular que eles, com seus corpos, se tornem autores da construção da imagem de suas sociedades, e atuem nas instâncias de definição de políticas públicas culturais. Compartilhar com esses atores as câmeras, máquinas fotográficas e gravadores é uma forma de proporcionar a emergência de suas formas específicas de tratar a memória cultural.

O projeto *Vídeo nas aldeias* dirigido por Vincent Carelli, iniciou uma experiência como esta. Os integrantes de diferentes sociedades indígenas brasileiras receberam formação necessária para administrar as câmaras e editar seus filmes. Do ponto de vista do cinema, o resultado é a realização de filmes que trouxeram aos documentaristas tradicionais a potência estética com a qual um Outro olhar cria a imagem de sua – Outra – cultura, com a manipulação de um outro ritmo da câmera, e o emprego de formas narrativas inusitadas. Do ponto de vista da noção de preservação e registro de bens culturais de natureza imaterial, o seu resultado é a lição de que a memória pode ser construída em um processo de canibalismo inverso ao que proclamaram nossos modernistas (Carvalho 2004). Do outro lado das câmaras, eles criam e recriam processos de comunicação intertribal, enviam mensagens aos brancos, constroem como desejam a imagem de si próprios, incluindo esses aparelhos de "registro" em seu ciclo de atualização dinâmica de seus *corpi* e de saberes. Esse é então um centro de documentação de natureza também dinâmica, criativa, onde a memória é pensada como processo de reconhecimento de seres de diferentes esferas – culturais e cosmológicas.

Outra modalidade de centro de documentação tem surgido no seio de comunidades tradicionais que sofrem o assédio da presença massiva de pesquisadores, estudantes, jornalistas e variados tipos de visitantes. Esses centros buscam obter de retorno os trabalhos – textos, filmes, gravações, fotos – que os pesquisadores realizaram sobre as comunidades, para que sirvam como meio de informação aos interessados, atuem como um filtro às chegadas dos visitantes (LUCAS, 2002), e também para que os mestres de cerimônia, os capitães e as comunidades enfim, continuem dispondo do tempo que necessitam para se dedicarem às suas práticas ritualísticas e suas devoções, geralmente após longas jornadas de trabalho.

Esses dois exemplos sugerem-nos que experiências de trabalhos de pesquisa colaborativas podem ter como um de seus desdobramentos, a criação de centros de documentação locais que sejam sensíveis aos tão específicos mecanismos de posse e pertencimento relacionados ao *corpus* de saberes musicais de cada grupo, servindo como forma dinâmica de proporcionar elos menos catastróficos entre esses e o restante da sociedade nacional, principalmente quando se trata de negociar fatias de seu patrimônio.

Referências bibliográficas

ÁLVARES, Myriam Martins. *Yãmiy, os Espíritos do Canto: a construção da pessoa na sociedade Maxakali*. Dissertação de Mestrado. Campinas: Unicamp, 1992. 227p.

CARVALHO, José Jorge de. *Cantos sagrados do Xangô do Recife*. Brasília: Fundação Cultural Palmares, 1993.

CHARVET, Jean-Loup. *L'éloquence des larmes*. Paris : Desclée de Brower, 2000.

AS CULTURAS afro-americanas na Ibero-América: o negociável e o inegociável. In: *Culturas da Ibero-América*. São-Paulo: Moderna/OEI, 2003.

LUCAS, Glaura. Ch' ingoma! Os instrumentos sagrados no congado dos Arturos e do Jatobá. *Revista Música Hoje*, Belo Horizonte, 2000, p.10-38.

LÜHNING, Ângela. "Memória musical no candomblé" In: LEIBING, Annette e BENNINGHOFF-LÜHL, Sibylle (org.). *Devorando o tempo. Brasil, o país sem memória*. São Paulo: Mandarim, 2001. (a)

METAMORFOSES das Tradições Performáticas Afro-Brasileiras: De Patrimônio Cultural a Indústria de Entretenimento. In: *Celebrações e Saberes da Cultura Popular: Pesquisa, Crítica, Perspectivas*. Rio de Janeiro: Funarte/ IPHAN/ Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, 2004.

MÚSICA: palavra-chave da memória. In: MATOS, Claudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (orgs.). *Ao encontro da palavra cantada. Poesia, música e voz*. Edit. 7 Letras, Rio de Janeiro, 2001. (b)

MUSICAL rituals of Afro-Brazilian religious groups within the ceremonies of Congado. *Yearbook for Traditional Music*, v.34, p.115-127, 2002.

PERES, Marcel. *Les voix du plain chant*. Paris : Desclée de Brouwer, 2001.

PIEDADE, Acácio Tadeu.. Flautas e Trompetes Sagrados do Noroeste Amazônico: sobre o gênero e Música do Jurupari. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, n.5, p.93-118, 1999.

SCHAEFFNER, André. *Essai sur l'Origine des Instruments de Musique*. Paris: CNRS, 1995.

____________. *Origine des instruments de musique*. Paris: Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1994

SEEGER, Anthony. Sing to Your Sister: the structure and performance of Suyá akia. In: HERNDON, M. e MCLEOD, N. (org.). *The Ethnography of Musical Performance*. Norwood: Norwood Editions, 1980. p.7-43.

STALLYBRASS, Peter. *O casaco de Marx*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. *Mana*, v.2, n.2, p.115-44, 1996 (reeditado em: *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p.345-400).

O Arquivo Músical da Orquestra Lira Sanjoanense de São João Del-Rei (MG)

Aluízio José VIEGAS*

RESUMO. Neste trabalho faço um relato pessoal de minha experiência enquanto músico e arquivista musical da Orquestra Lira Sanjoanense de São João del-Rei (MG) e como pesquisador da música sacra brasileira. Apresento algumas informações sobre meu trabalho com manuscritos e acervos musicais, sobre alguns trabalhos realizados e o contato que tive com musicólogos como Francisco Curt Lange, Cleofe Person de Mattos, Maria da Conceição de Rezende e outros, que poderão ser úteis para a história da musicologia no Brasil.

1. INTRODUÇÃO

Convidado pelo Prof. Dr. Paulo Castagna a participar deste I Colóquio Brasileiro de Arquivologia e Edição Musical, pensei no que escrever e falar, chegando a redigir um texto sobre alguns acervos musicais mineiros que conheço e sobre alguns tópicos referentes ao seu conteúdo, como testemunho de minha passagem por eles.

Entretanto, como minha participação foi designada para a última sessão de trabalhos, tive a oportunidade de ouvir atentamente todos os participantes, os debates e as dúvidas surgidas. A cada novo trabalho, percebia que o que eu escrevera diminuía em importância, pois tudo já estava sendo explanado de um modo claro, objetivo e científico, com a apresentação de gráficos importantes e esclarecedores, demonstrando que, até que enfim, parece haver uma certa unidade de pensamento e propósitos entre os musicólogos e estudiosos do passado musical brasileiro.

Com isso, se eu fosse apresentar o que escrevera, meu texto representaria, em um modo bem mineiro de falar, *chover no molhado*. Na manhã do domingo tomei a decisão de não usar o texto escrito e comecei a pensar no que apresentar. Resolvi falar de minha experiência à frente do arquivo musical da Orquestra Lira Sanjoanense, ao longo de minhas atividades musicais na entidade. Inicialmente pensei que isso poderia ser interpretado como promoção pessoal e falta de modéstia, mas não tive outra solução. Comentei o problema com Paulo Castagna e com André Cardoso (que seria o moderador de minha sessão de trabalhos), os quais concordaram que eu teria inteira liberdade para apresentar minhas reflexões de improviso. Confiei então em minha memória, esperando que o que eu dissesse não se tornasse ridículo. Pedi, em meu íntimo, as luzes do Espírito de Deus.

2. O INÍCIO

Natural de São João del-Rei (MG), de uma família envolvida com as artes, a cultura, política e atividades sociais, desde meus avoengos, encontrei-me cercado de tudo isso desde pequeno. Levado pela mão de meu saudoso pai, ia à igreja para as festas religiosas e lá me via envolvido por sons musicais de coro e orquestra nas

* Orquestra Lira Sanjoanense, São João del Rei - MG.

novenas, missas solenes, procissões, etc. Ouvia coros paroquiais de vozes simples acompanhadas de harmônio no Mês de Maria (maio) e no Mês do Sagrado Coração de Jesus (junho). Em minha casa, tanto a do Largo do Rosário onde nasci, como a da Rua Santo Antônio, para onde minha família mudou quando eu tinha quatro anos de idade, ainda aconteciam os encontros familiares nos quais se falava de tudo, incluindo a história da família, onde ouvi muito sobre meus ancestrais.

Na Rua Santo Antônio, a partir de 1949, na casa geminada à nossa pelo lado esquerdo, foi instalada a sede da Orquestra Lira Sanjoanense e, poucas casas adiante, a partir de 1950, também instalou sua sede musical nessa rua a Orquestra Ribeiro Bastos. Com isso, era comum ouvir-se, à tarde, as aulas de iniciação musical dos professores de ambas as entidades e, à noite, os ensaios das músicas para as festas religiosas.

Muitos problemas surgiram em minha família, que era numerosa, sendo eu o caçula de doze irmãos. Os problemas de saúde que afetaram minha mãe e meu irmão mais velho exigiam de toda a família inúmeros cuidados, incluindo a procura de emprego por parte de todos os homens da casa. Em 1953 eu já iniciava minha vida de trabalhos no comércio em uma farmácia, substituindo meu irmão que saíra para prestar serviço militar. Nesse emprego, ainda com 12 anos de idade, tive a oportunidade ímpar de conhecer pessoas que foram muito importantes para minha formação e conhecimentos em todos os sentidos.

Como era comum nessa época, ali na farmácia reuniam-se diariamente pessoas amigas dos proprietários que militavam em vários setores da sociedade, especialmente na política. Um desses personagens era José Vicente de Azevedo, Capitão da Guarda Nacional, já octogenário, que fora bibliotecário municipal e era considerado um prodígio de memória. Diariamente ele relatava um fato, às vezes sério, às vezes cômico, que ele presenciara na sua já longa vida. Eu, acostumado a ouvir histórias de família, prestava toda a atenção às conversas, e ele, notando meu interesse, estabeleceu comigo uma grande amizade, apesar da disparidade de nossas idades. Deu-me um apelido – Aluizinho – e sempre tinha algo a me contar sobre a história de São João del-Rei.

Em 1959 resolvi aprender música para ingressar na orquestra sacra. O professor que procurei era particular e meu intento era aprender contrabaixo. Vários ancestrais haviam sido músicos e meu próprio pai fora um excelente flautista e copista musical, porém encerrara suas atividades poucos anos após o casamento, mas sempre me incentivando ao aprendizado. O professor particular não participava das entidades musicais, era uma pessoa temperamental e, como eu não tinha o instrumento para começar a prática de contrabaixo, fez-me iniciar com o violoncelo, informando que depois eu passaria a tocar o contrabaixo. Como disse, ele era temperamental, neurótico de guerra (ex-combatente da FEB) e com pouco mais de seis meses foi taxativo: "desista de música, você não tem talento e será sempre um músico medíocre". Não desisti e, graças a um grande amigo – Geraldo Barbosa de Souza, já instrumentista justamente no contrabaixo, e que me incentivara ao aprendizado – continuei a tomar lições e adquiri um violoncelo usado e métodos para praticar em casa sob sua orientação. Minhas pretensões

eram de ser apenas um músico para tocar na igreja e, para tal, eu achava que seria necessário apenas um estudo prático. Nunca tive pretensões maiores.

Quando da estada em São João del-Rei do eminente musicólogo e professor alemão Dr. Francisco Curt Lange, na década de 50, eu assisti à pequena palestra que ele pronunciou no salão da Paróquia do Pilar, com demonstrações sonoras em fita magnética de concertos que ele realizara com as obras "restauradas". Lembro-me perfeitamente de sua presença na sede da Orquestra Lira Sanjoanense com o maestro Dr. Pedro de Souza e dos ensaios que ele assistiu, tanto na Lira Sanjoanense como na Ribeiro Bastos, quando houve até uma polêmica entre Curt Lange e Pedro de Souza sobre os andamentos musicais.

3. O INGRESSO NA ORQUESTRA LIRA SANJOANENSE

Em 1960, a convite do maestro Pedro de Souza, ingressei na Orquestra Lira Sanjoanense, apesar de ter participado antes em alguns ensaios na Ribeiro Bastos, então sob a direção de um parente, o maestro Emílio Viegas. Na Lira Sanjoanense, tive intenso apoio, não só do maestro como do meu amigo Geraldo Barbosa, que muito me ajudava.

Interessado pelo que já sabia sobre a história de São João del-Rei, aprendido na família, com o Capitão José Vicente de Azevedo, e através da consulta de livros manuscritos na Biblioteca Municipal, incluindo a preciosa coleção de jornais e periódicos são-joanenses ali preservada, manifestava grande interesse em conhecer mais sobre a música em São João del-Rei. O maestro Pedro de Souza, então, mostrou-se solícito e incentivador, pois, notando meu interesse, facilitou meu acesso ao arquivo musical, mostrando-me obras que não mais eram executadas e manuscritos autógrafos de vários autores locais, incluindo aí as partituras do Padre José Maria Xavier (1819-1887), o autor mais importante da história musical são-joanense.

Tendo facilidade e boa caligrafia, pedi a meu pai para ensinar-me como copiar música, já que ele era um bom calígrafo. Assimilando a técnica da cópia e ainda usando as famosas penas de aço fixadas em hastes de madeira, comecei a copiar partes, especialmente as que iam ser tocadas por mim. Pedro de Souza mais uma vez incentivou-me, dando-me obras inteiras para re-copiar. Com Geraldo Barbosa, tomei então conhecimento de como montar partituras, ainda que não conhecesse harmonia. Por isso, fazia partituras-rascunho a lápis, que depois eram revisadas por Geraldo Barbosa, Pedro de Souza e pelo compositor, contrabaixista e professor João Américo da Costa, de quem também privei da amizade e com o qual muito aprendi.

Com isso, o maestro Pedro de Souza viu em mim qualidades de colaborador e, depois de poucos meses como integrante da Lira Sanjoanense, pediu-me para ajudá-lo a cuidar do acervo musical, confiando-me uma chave da sede para que, em minhas folgas de trabalho e nos dias nos quais não houvesse ensaios, eu tivesse um lugar para estudar o instrumento e também copiar música, colocando à minha disposição tinta, penas e papel pentagramado em diversos tamanhos. Este foi o meu início como arquivista da Orquestra Lira Sanjoanense.

Minha curiosidade em conhecer mais sobre a música sacra fazia-me folhear obra por obra, solfejando melodias, tomando conhecimento de diversos tipos de orquestração, aprendendo a ler em todas as claves – especialmente as usadas nas partes vocais –, exercitando as regras de transposição para a clave de sol e também para os instrumentos transpositores, como clarinetas, trompas e pistons. Ao fazer novas cópias, eu utilizava esse aprendizado.

Querendo conhecer obras antigas e ver a possibilidade de reintegrá-las ao repertório, comecei então a elaborar partituras, porém sem usar critérios acadêmicos e musicológicos, pois eu não os possuía e ainda hoje não os possuo. Utilizei somente o que na prática do dia a dia fui assimilando de músicos mais experientes.

Assim, fui o primeiro dos pesquisadores da música sacra mineira a montar partituras de obras de autores como José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita e Jerônimo de Souza Lobo, e a revelar um compositor ainda totalmente desconhecido, apesar de já citado: Manoel Dias de Oliveira. Em 1963, montei partituras do *Magnificat em Ré*, da *Encomendação de Almas* e do famoso *Miserere* de Manoel Dias, do Invitatório da *Novena de Nossa Senhora do Carmo* de Jerônimo de Souza Lobo e alguns trechos do *Ofício de Domingo de Ramos* de Lobo de Mesquita, posteriormente apresentados em concertos na Sociedade de Concertos Sinfônicos de São João del-Rei, sob a regência do maestro Pedro de Souza.

4. O ARQUIVO DE JAPHET MARIA DA CONCEIÇÃO

Ainda em 1959, influenciado pelas pesquisas e trabalhos de Curt Lange, soube, através de um amigo do meio musical, que os descendentes do músico Japhet Maria da Conceição, herdeiro de Martiniano Ribeiro Bastos, possuíam em sua residência uma grande parte do arquivo musical que não pertencia à Orquestra Ribeiro Bastos e que tais descendentes estavam a queimar músicas. Imbuído do espírito de pesquisa e curioso em conhecer o que lá havia, fui à casa de Maria Carmen Sá, neta de Japhet e, acompanhado de meu amigo, mencionei meu interesse em conhecer o que ali havia e minha preocupação em saber que eles estavam a queimar músicas. Foi apenas uma conversa informal e não tive acesso imediato ao acervo.

Poucos dias após, fui convidado a retornar sozinho, tendo então uma grande surpresa. Numa conversa franca, tomei conhecimento de tudo o que ali havia e do interesse da família em se desfazer do acervo. Por outro lado, a família tinha medo de interferências por parte da Orquestra Ribeiro Bastos, já que o que havia na sede da orquestra fora adquirido por Japhet a partir da morte de Ribeiro Bastos em 1912, quando então a entidade tomou forma jurídica. Após a morte de João Pequeno em 1950, não houve mais nenhuma transação e o que restara estava a incomodar e a ocupar espaço na casa. Por isso, estavam acendendo o fogão a lenha com músicas que apresentavam adiantado estado de deterioração.

A partir desses esclarecimentos, propus adquirir as músicas, solicitando que fosse definido o valor que queriam e sugerindo que fossem tomadas informações com outras pessoas ligadas à música para estabelecimento do preço. Retornando alguns dias depois, minha surpresa foi ainda maior: todas as pessoas

consultadas, além de não terem nenhuma noção do valor documental do acervo musical, achavam que não havia nas músicas nenhum valor comercial. Usando de franqueza com Maria Carmen Sá, disse-lhe que o que eu mais valorizava era a preservação de tais documentos, os quais eram testemunho de importante parte do passado musical de São João del-Rei, acrescentando que o fato de eu adquirir aquelas obras poderia ser para ela uma fonte de lucro. A resposta foi: "Se você não as quiser comprar, o destino do arquivo continuará a ser o fogo".

O valor que então foi estipulado era irrisório e, para demonstrar que eu não queria enganar ninguém, ofereci dez vezes o que tinham sugerido, isto é, Cr$20,00 (vinte cruzeiros) por cada obra, mas como eu dependia do salário que recebia como empregado no comércio, somente poderia adquirir três músicas por mês, proposta que acabou sendo aceita. Então, eu ia mensalmente à casa de Maria Carmen Sá com metade do meu salário e levava algumas músicas para minha casa, o que fez com que essa transação durasse bastante tempo. Tendo necessidade de maiores recursos, foi-me proposto fazer uma compra maior, em troca de uma redução do preço à metade. Consegui um adiantamento salarial e comprei um número maior de músicas, recebendo como presente duas grandes partituras: a *Missa a grande orquestra* composta por Antônio Joaquim Nunes em 1827, em manuscrito autógrafo, e a *Messa a Quatro voce e più Stromenti obligatti Del M° e Cavalieri Rossini*, ambas encadernadas. Ao abrir a partitura de Rossini, levei um grande susto: era uma partitura também manuscrita e tudo indicava tratar-se de um autógrafo. Chegando em casa, consultei o Dicionário de Música de Tomás Borba e Fernando Lopes Graça,[1] mas essa obra não estava relacionada entre as composições do grande mestre italiano. Procurei maiores informações, porém minhas pesquisas, pela limitação de recursos bibliográficos, foram infrutíferas.

Em 1963, ao conhecer pessoalmente a notável maestrina e pesquisadora Cleofe Person de Mattos, mostrei-lhe a partitura e ela tomou algumas notas, propondo-se a fazer consultas com amigos europeus. Pouco tempo depois, solicitou que eu providenciasse fotografias das folhas principais e as remetesse, pois através de Renzo Massarani, que então morava no Rio de Janeiro, a musicóloga as conseguiria encaminhar a pessoas influentes na Europa, que teriam maiores possibilidades de fazer consultas na Itália. Foram então, através do grande regente Mario Rossi, encaminhadas as fotos ao Centro Rossiniano de Estudos, em Pesaro (Itália) e, algum tempo depois, recebi cópia das correspondências trocadas entre Mario Rossi e a instituição, incluindo o parecer do Dr. Bruno Cagli, diretor do referido Centro, que dizia tratar-se da *Messa di Gloria*, cujo manuscrito autógrafo estava desaparecido, existindo somente cópias das partes vocais e instrumentais elaboradas em diversas épocas. Afirmava tratar-se de um manuscrito importante e de grande valor, sugerindo a possibilidade da remessa do manuscrito para estudos e avaliação final. Aventou-se a hipótese de tratar-se do autógrafo desaparecido e, nas entrelinhas, dizia a Mario Rossi que o proprietário devia saber que possuía um grande "pezzo", ou seja, um objeto de grande valor. Falava, ainda, que a obra

1 BORBA, Tomás & GRAÇA, Fernando Lopes. *Dicionário de música*. Lisboa: Cosmos, 1956-1958. 2v.

estava conhecendo um "rissorgimento", estando programadas várias apresentações em concerto.

De fato, o manuscrito que possuo é de suma importância histórica para a música ocidental, por tratar-se de um provável autógrafo rossiniano. Tenho plena consciência que esse documento não pode pertencer a uma coleção pessoal, porém até o momento as pessoas que se interessaram por ele somente o fizeram no sentido de tirar algum proveito financeiro ou pessoal. O ideal seria que o próprio Centro Rossiniano de Estudos o adquirisse, pois, aí sim, estaria no lugar ao qual realmente deveria pertencer.

Ao adquirir esse acervo, salvei cópias únicas e manuscritos importantes de um destino catastrófico. Hoje esse acervo está incorporado ao da Orquestra Lira Sanjoanense e considero essa a melhor atitude que tomei em relação ao mesmo, pois ali certamente estará preservado. Assim, quando o acervo da Lira Sanjoanense tiver a possibilidade de ser catalogado a partir de critérios mais modernos, haverá farto material para a pesquisa e a divulgação.

5. MUSICÓLOGOS EM SÃO JOÃO DEL-REI

Na Quinta-feira Santa de 1963 eu ajudava na Orquestra Ribeiro Bastos como violoncelista e também no controle do arquivo, distribuindo e recolhendo as músicas a serem tocadas. Na Missa do Crisma, pela manhã, durante a homilia, compareceram na tribuna do coro e se apresentaram ao maestro Emílio Viegas a maestrina Cleofe Person de Mattos e o Professor Adhemar Nóbrega. Traziam um cartão de apresentação e, ao término da solenidade, eles puderam melhor expor o que queriam. Cleofe estava no auge de suas pesquisas sobre o Padre José Maurício Nunes Garcia e, baseada na informação contida na edição da *Missa de Requiem* de 1816 em redução a vozes e órgão por Alberto Nepomuceno, solicitava permissão para pesquisar as obras do padre-mestre no acervo da Orquestra Ribeiro Bastos.

O maestro Emílio Viegas, que era chamado por todos os músicos de "Seo Milico", não tinha pleno conhecimento do arquivo musical e só tinha mesmo contato com aquilo que era executado nas solenidades são-joanenses, logo afirmando não ter certeza de haver tais obras no acervo, porém chamou-me, apresentando Cleofe e Adhemar e dizendo: "O Viegas aqui, meu primo, conhece o arquivo melhor do que eu e a senhora pode ver com ele". Eu, como era muito curioso e já havia manuseado muitas obras naquele arquivo, logo me adiantei e informei que havia várias obras do padre carioca e o material era muito bem conservado. E logo marcamos um encontro na sede da orquestra para que eu lhe mostrasse o que ali havia. A partir de então, fui um constante colaborador de Cleofe em suas pesquisas sobre o Padre José Maurício e mantivemos uma grande amizade até o fim da vida dessa grande musicóloga, a quem o Brasil muito deve pelo resgate da obra mauriciana, em suas pesquisas, textos, edições e, principalmente, na revitalização de suas obras.

Cleofe retornou inúmeras vezes a São João del-Rei e eu sempre a ajudava. Notou que eu já demonstrava um gosto pela pesquisa e que começava a elaborar partituras de obras dos compositores mineiros, incentivando-me e orientando-me na metodologia de montagem de partituras, e explicando, ainda, os critérios

que a musicologia exigia para esse tipo de trabalho. Para ela elaborei as partituras do *Alleluia a 5 vozes para Sábado d´Alleluia,*[2] o coro *Domine, Tu mihi lavas pedes?*[3] e um *Credo em Si bemol.*[4] O *Alleluia* era do meu acervo pessoal e em cópia de Bento das Mercês. O *Domine, Tu mihi* era do acervo da Orquestra Lira Sanjoanense e o *Credo* do acervo da Ribeiro Bastos.

Cleofe incentivou-me a fazer levantamentos de arquivos, a localizar dados históricos de livros manuscritos, instruindo-me como copiá-los *ipsis litteris* e depois transcrevê-los, atualizando a grafia e eliminando abreviaturas para a melhor compreensão do texto. Durante muitos anos, mesmo após a publicação do *Catálogo temático das obras do padre José Maurício Nunes Garcia,*[5] nos correspondemos e nos falamos a respeito de trabalhos musicais. Cleofe fez com que eu participante em diversos eventos ligados à pesquisa e levou a São João del-Rei várias personalidades para conhecer o ambiente musical, no qual ela fez muitas amizades, destacando-se o maestro Pedro de Souza, o maestro Emílio e, especialmente, o talentoso compositor Geraldo Barbosa de Souza, também excelente instrumentista, arranjador e orquestrador.

Esse convívio com Cleofe, aliado à amizade com Geraldo Barbosa de Souza, motivou-me não só a restaurar obras que jaziam no esquecimento, retornando-as ao repertório usual da Lira Sanjoanense, como a re-copiar o material em uso, constituído em sua maioria por cópias antigas e autógrafas.

A preocupação em preservar os manuscritos levou-me a ser um copista incessante de música e, a cada cópia, fui adquirindo agilidade e rapidez, procurando fazer cópias bem legíveis, ainda utilizando penas de aço e tinta. Não existia na época a fotocópia, que mais tarde iria revolucionar a duplicação de partes. O trabalho mais desgastante era fazer as cópias vocais, devido à quantidade a ser copiada para cada naipe do coro.

Sendo uma cidade de interior, São João del-Rei tinha e ainda tem a deficiência de não ter um comércio especializado em música e acessórios. Assim, eu dependia de pessoas amigas para adquirir em Belo Horizonte ou no Rio de Janeiro o papel pautado com número variado de pentagramas, especialmente os destinados à montagem de partituras. Isso também motivou-me a pautar o papel nas dimensões que necessitava, usando o sistema de mimeógrafo a tinta e elaboração dos pentagramas no *stencil*. Pude, assim, montar várias partituras, dando prioridade às obras da Novena de Nossa Senhora da Boa Morte, hoje todas disponíveis em cópias novas. Depois consegui, também influenciado por Cleofe, copiar em papel vegetal pentagramado as cópias das partes vocais e das cordas, para facilitar a duplicação em papel heliográfico.

O apoio e a influência de Cleofe junto ao Conselho Federal de Cultura possibilitaram uma primeira ajuda financeira para algumas reformas nas sedes das

2 MATTOS, Cleofe Person de. *Catálogo temático das obras do padre José Maurício Nunes Garcia*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1970. n.201, p.298.
3 MATTOS, Cleofe Person de. Op. cit. n.198, p.295.
4 O manuscrito desse Credo pertencente ao arquivo da Orquestra Ribeiro Bastos indica como autor José Maurício Nunes Garcia, mas Cleofe Person de Mattos não o considerou uma composição do padre-mestre, deixando-a de incluir em seu catálogo, mesmo entre as obras de autoria duvidosa.
5 MATTOS, Cleofe Person de. Op. cit. 413p.

entidades musicais e para a preservação e restauração de obras musicais dos seus acervos. Muitos manuscritos estavam impossibilitados de serem manuseados, devido à fragilidade do papel, por seu alto índice de acidez, infestação de fungos e térmitas, mas também pela umidade à qual muitos documentos estiveram expostos. Graças à restauração física, ainda que hoje o sistema empregado não seja mais recomendado, obras tidas como irrecuperáveis puderam ser manuseadas e re-copiadas, estando esses manuscritos ainda preservados, graças a esse tipo de intervenção.

Depois de Cleofe, muitos foram os maestros, musicólogos e pesquisadores que foram a São João del-Rei e com os quais procurei colaborar em suas visitas aos acervos musicais da cidade. Assim, posso destacar alguns nomes que para mim foram importantes, pois pude assimilar alguns conhecimentos, ainda que de modo bem prático, como o Pe. Jaime Diniz Cavalcante, com quem também privei de uma grande amizade. Dele, eu e Geraldo Barbosa de Souza tivemos algumas aulas sobre música antiga e tomamos contato com alguns critérios musicológicos. Foi através dele que se divulgou o *Memento baiano* de Damião Barbosa de Araújo,[6] cuja cópia existia na Lira Sanjoanense. Jaime Diniz também incentivou-me a conhecer a pesquisa e a metodologia da consulta de documentos manuscritos, ensinando-me a leitura e interpretação das abreviaturas tão abundantes em manuscritos dos séculos XVIII e XIX.

Vários pesquisadores como Mercedes Reis Pequeno, Luiz Elmerich, George Olivier Toni e seus alunos da Escola de Comunicações e Artes da USP, Antônio Alexandre Bispo (antes de ir se especializar na Alemanha) vieram a São João del-Rei nas décadas de 60 e 70. Posteriormente, outros como Heitor Combat, Conceição Rezende, Régis Duprat e Maria Augusta Callado tiveram a oportunidade de consultar várias obras musicais no acervo da Lira Sanjoanense.

Outros pesquisadores tiveram maior evidência, salientando-se o maestro e compositor Ernani Aguiar, que estabeleceu com o meio musical da cidade de São João del-Rei um grande vínculo de amizade e de apoio, pois sempre realizou doações de instrumentos e acessórios, divulgando, através de restaurações em trabalhos conjuntos comigo, várias obras musicais de autores antes esquecidos. Mais recentemente, Paulo Castagna também estabeleceu contato com a Lira Sanjoanense, do qual originou-se a gravação em CD dos *Três grandes duetos concertantes* de Gabriel Fernandes da Trindade,[7] cujo manuscrito é propriedade da Lira Sanjoanense. Pude auxiliar e prestar informações sobre vários aspectos a todos os que me procuraram para informações sobre a música em São João del-Rei ou para a realização de pesquisas musicais e históricas, sendo bastante extensa a relação de seus nomes.

6 ARAÚJO, Damião Barbosa. Memento baiano para côro e orquestra: estudo introdutório, restauração e revisão de Jaime C. Diniz. *Estudos Baianos*, Salvador, Universidade Federal da Bahia, n.2. 1970. 30, 23p.

7 TRINDADE, Gabriel Fernandes da. *Duetos concertantes*: restauração Paulo Castagna e Anderson Rocha; violinos Maria Ester Brandão e Koiti Watanabe; texto Paulo Castagna; english version Martha Herr. São Paulo: Paulus, 1995, CD 11100-7. Cf. também: CASTAGNA, Paulo. Gabriel Fernandes da Trindade: os Duetos Concertantes. II ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA, Juiz de Fora, Centro Cultural Pró-Música, jul. 1996. [*Anais*]. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, Petrobrás, Universidade de Juiz de Fora, [1997]. p.64-111.

6. O CICLO DO OURO

Com o passar dos anos, minhas atribuições na Lira Sanjoanense foram se avolumando e, por várias mandatos, exerci cargos na diretoria, como tesoureiro, secretário e, por imposição do maestro Pedro de Souza, a responsabilidade de cuidar do patrimônio da entidade, especialmente do arquivo musical, tarefa que exerço até o presente. Sinto que, mesmo com esses longos anos de atividade, muito pouco pude fazer, por faltarem-me recursos financeiros e, sobretudo, o conhecimento para que pudesse realmente organizar e catalogar o imenso arquivo da Lira Sanjoanense.

Em 1974 houve o interesse do Professor Elmer Cipriano Corrêa Barbosa, cujas raízes também são são-joanenses (é meu primo pelo lado materno), o qual elaborou um projeto intitulado O *ciclo do ouro: o tempo e a música do barroco católico*,[8] cujo resultado foi a publicação de um catálogo temático de obras de compositores existentes em alguns arquivos mineiros. Na mesma época, o maestro Adhemar Campos Filho, da Lira Ceciliana (Prados - MG), havia apresentado ao Ministério da Educação e Cultura um projeto idêntico e, com a criação da FUNARTE, esta julgou por bem unir os dois projetos, indicando Adhemar Campos Filho e duas equipes para sua realização.

Além do citado catálogo, foi feita e edição de partituras de música sacra mineira dos séculos XVIII e XIX, através de cópias a mão em papel vegetal pentragramado, para impressão em papel heliográfico. Participei, com Adhemar, na CAD (Comissão de Análise da Documentação), comissão que teve como finalidade a pesquisa de campo nos acervos da Orquestra Lira Sanjoanense e da Orquestra Ribeiro Bastos (São João del-Rei), da Lira Ceciliana (Prados), da Orquestra Ramalho (Tiradentes), do Museu da Música de Mariana, e do Arquivo do Pão de Santo Antônio (Diamantina), selecionando as obras para microfilmagem e elaborando a ficha com todas as informações possíveis. Foi um trabalho pioneiro e, como tal, com muitas falhas, pela falta de uma sistematização científica. Os resultados, porém, ainda hoje são válidos, pois o catálogo tem sido utilizado como fonte de referência e consulta por muitos pesquisadores da música brasileira do passado.

A partir desse trabalho e pela constante comunicação com pesquisadores, fui convidado a fazer palestras sobre a música em Minas Gerais, enfocando somente os aspectos históricos e sempre baseado no que eu pesquisara em São João del-Rei e na prática de lidar com vários arquivos de música e livros manuscritos de irmandades.

7. CÓPIAS E EDIÇÕES

A necessidade de renovar partes antigas por cópias novas é permanente, pois quem está lidando sempre com manuscritos sente a responsabilidade de

8 BARBOSA, Elmer Corrêa (org.). *O ciclo do ouro: o tempo e a música do barroco católico*; catálogo de um arquivo de microfilmes; elementos para uma história da arte no Brasil; Pesquisa de Elmer C. Corrêa Barbosa; assessoria no trabalho de campo Adhemar Campos Filho, Aluízio José Viegas; Catalogação das músicas do séc. XVIII Cleofe Person de Mattos. Rio de Janeiro: PUC, FUNARTE, XEROX, 1978 [na capa: 1979]. vi, 454p.

preservar documentos desgastados e autógrafos como um meio de conservá-los para a posteridade. Como isso é constante na Orquestra Lira Sanjoanense, estabeleci um critério: ao fazer a cópia integral de uma obra e montar sua partitura, duplico tudo em fotocópias e preservo as cópias em envelope ou pasta, evitando seu desgaste e permitindo ter sempre à disposição uma boa fonte para novas cópias.

Um exemplo desse tipo de trabalho está na renovação de todo o material das obras musicais que se utilizam nas solenidades do Trânsito e Assunção de Nossa Senhora em São João del-Rei e que são abrilhantadas pela Lira Sanjoanense desde 1776, o qual foi recopiado por mim e por Geraldo Barbosa de Souza. As partes vocais foram organizadas em pastas de envelopes plásticos transparentes, o que garante sua melhor preservação. As partes instrumentais foram duplicadas em fotocópias e encadernadas, também para melhor preservação. De todas essas obras, foram elaboradas partituras, corrigindo-se erros, revisando-se o texto latino e uniformizando-se a dinâmica, com a finalidade de obter-se um melhor material para os executantes, o que sem dúvida se reflete na melhoria da prática musical do conjunto.

Em 1976 comemorou-se com muitos eventos artísticos e religiosos o bicentenário da Orquestra Lira Sanjoanense. Importantes artistas do cenário musical brasileiro participaram em concertos e recitais, como o Quarteto Guanabara, o Conjunto Ludwig, a Orquestra de Câmara e Coral de São Paulo, o Coral Municipal de Petrópolis, a Associação de Canto Coral do Rio de Janeiro, os pianistas Antônio Guedes Barbosa, Caio Pagano, Talitha Cardoso Vale, Isabel Mourão e André Luiz Dias Pires, a cantora Adalgisa Rosa, a Lira Ceciliana de Prados e a Sociedade de Concertos Sinfônicos de São João del-Rei. A Lira Sanjoanense promoveu as cerimônias religiosas das Matinas de Santa Cecília e uma missa solene em 22 de novembro, com programa exclusivamente constituído de obras de autores são-joanenses. Foram ainda realizadas conferências e palestras sobre música, enfocando a música sacra que se faz em São João del-Rei, tendo sido publicados vários trabalhos. Foi realizada uma exposição no Museu Regional de São João del-Rei com obras de arte de importantes autores do período colonial e a exposição de manuscritos musicais do arquivo da Lira Sanjoanense. A ECT (Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos) participou com um carimbo postal comemorativo, usado durante um certo período na agência de São João del-Rei, despertando o interesse do mundo filatélico.

Graças a essas comemorações, despertou-se também o interesse da comunidade musicológica brasileira, incrementando-se a pesquisa, a restauração de obras para apresentações em concertos e o estudo histórico do movimento musical brasileiro de modo mais sistemático. Os compositores mineiros dos séculos XVIII e XIX passaram a ser tema de dissertações de mestrado e teses de doutorado. Jovens que ingressaram nos cursos acadêmicos de Música foram levados a se interessar pela pesquisa como meio de ampliar os estudos e muitos têm se envolvido com a música sacra brasileira.

Posteriormente, em 1977 e 1978, o maestro Adhemar Campos Filho celebrou com a FUNARTE, por intermédio da Lira Ceciliana (Prados), um projeto para edição de partituras em papel vegetal pentagramado, de música sacra mineira

dos séculos XVIII e XIX, do qual participei, juntamente com Geraldo Barbosa de Souza e o próprio Adhemar. Os critérios do trabalho não obedeceram ao rigor científico, tendo sido os mesmos que anteriormente foram estabelecidos pela direção da FUNARTE. O trabalho sofreu várias críticas, porém seus críticos nada tinham feito até aquela época e nada fizerem depois. O trabalho realizado, contudo, foi positivo, no sentido de despertar mais interesse pelo passado musical brasileiro. Dele resultou a edição de um catálogo de música sacra mineira, por José Maria Neves, também impresso pela FUNARTE, do qual participei fornecendo todos os dados históricos sobre os autores e sobre o material que originou as partituras, embora não tenha recebido por essa pesquisa o devido crédito, pois o autor os usou como se tivesse realizado todo o trabalho.[9]

Muitas têm sido as obras que jaziam no esquecimento e que retornaram ao repertório usual da orquestra após a elaboração da partitura e das partes individuais. O que também nos obriga a esse tipo de trabalho é o fato de o número de componentes das orquestras sacras de São João del-Rei ter aumentado de modo considerável, tendo passado cada uma delas a contar com cerca de 80 componentes.

8. O ARQUIVO DA ORQUESTRA LIRA SANJOANENSE

Com a criação da Fundação Roberto Marinho e, pela influência de um de seus diretores, Dr. José Carlos Barbosa de Oliveira (filho do grande pesquisador Dr. Tarquínio de Oliveira), houve um apoio mais objetivo às atividades musicais de São João del-Rei. Graças a esse apoio, a Lira Sanjoanense teve sua sede ampliada e totalmente restaurada, sob o patrocínio da Fundação Roberto Marinho, da Xerox do Brasil e do Banco do Brasil, criando-se um espaço próprio para o acervo musical, agora livre de infiltrações.

Conseguimos, então, adquirir alguns armários e estantes de aço para melhor acondicionamento de parte do acervo, apesar de ainda não ser a solução ideal nem a mais recomendável. Foram adquiridas pastas plásticas (tipo polionda) para acondicionar obras restauradas e encadernadas.

Com o imprescindível apoio do maestro Pedro de Souza, do qual guardo grata recordação pelos longos anos de convívio e mútua confiança, passei a montar partituras, especialmente do repertório usual no qual ainda usavam-se manuscritos de seus próprios autores. Após a montagem das partituras, extraía as partes individuais de canto e instrumentos. Com isso, houve a preservação dos manuscritos autógrafos. Mas isso tudo tem sido um trabalho estritamente artesanal, lento e dedicado, para o qual eu contava com a colaboração de Geraldo Barbosa de Souza, que revisava as partituras e corrigia erros harmônicos.

De obras que jaziam esquecidas no arquivo, muitas foram recuperadas e passaram a integrar novamente o repertório usual. Tais obras causavam admiração, pois eram totalmente desconhecidas dos integrantes da orquestra, mesmo dos mais velhos.

9 NEVES, José Maria (org.). *Música sacra mineira: catálogo de obras*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997. 140p.

Paralelamente a esse trabalho musical, sempre que possível e havendo disponibilidade de tempo, eu realizava pesquisas nos livros manuscritos das irmandades e mesmo da Câmara Municipal. Como sempre mantive um bom relacionamento com o pároco e com as mesas administrativas das irmandades e ainda por ser na época servidor público municipal, tive o privilégio de poder levar livros emprestados para, à noite, pesquisar em minha casa e transcrever dados históricos. Isso ampliou em muito as informações históricas disponíveis sobre São João del-Rei, fazendo com que nomes de músicos, compositores e atividades ainda desconhecidas fossem reveladas, embora ainda haja muito por ser feito.

Tentei, várias vezes, começar a catalogação do arquivo da Orquestra Lira Sanjoanense, mas a falta de conhecimento e de metodologia científica em tratamento de arquivos sempre me impediu de levar adiante esse propósito. Além disso, o acúmulo de tarefas e responsabilidades com as atividades da instituição, que nesse caso se mostravam mais importantes, absorviam-me quase todo o tempo restante.

Para melhor conservação das obras que restaurava, aprendi um sistema simples de encadernar as partes instrumentais e vocais, protegendo com capa em cartolina e/ou papel pardo e colocando um rótulo para identificação da obra. Isso era feito à noite, e a cada dia eu fazia um pouco.

Visando a seleção do material que deveria receber novas cópias, eu e Geraldo Barbosa de Souza organizamos uma estratégia peculiar: aos domingos, um pequeno grupo composto de dois violino, violoncelo, flauta, clarineta, e quatro cantores (SATB) reunia-se na sede da Lira Sanjoanense e, usando as partes antigas, fazíamos a leitura de algumas obras, para então selecionar as que melhor soassem. A partir disso, montávamos a partitura e extraíamos novas partes. Isso também aguçou, nesse grupo, uma maneira de identificar até mesmo a autoria e a época da composição, quando se tratava de autor anônimo. O grupo não chegou a estabelecer a autoria de tais obras, mas apenas levantou algumas hipóteses.

9. PARA FORA DE SÃO JOÃO DEL-REI

Quando trabalhei no projeto *O ciclo do ouro: o tempo e a música do barroco católico*, juntamente com Adhemar Campos Filho, em 1976, conheci e convivi, durante os trabalhos no Museu da Música de Mariana, com a Professora Maria da Conceição de Rezende, que ficava admirada como Adhemar e eu trabalhávamos e conversávamos sobre a música sacra de Minas Gerais. Após a conclusão dessa pesquisa, ela contatou-me por telefone, convidando-me a ser debatedor em um trabalho sobre a música mineira no século XIX que ela iria apresentar no III Seminário sobre a Cultura Mineira, promovido pelo Conselho Estadual de Cultura em novembro de 1980. Tentei recusar o convite, pois não me julgava competente para essa participação, mas devido à sua insistência, à sua afirmação de que eu teria o prazo de seis meses para ler o trabalho que ela estava redigindo e à informação de que eu seria apenas um dos debatedores, aceitei e aguardei o envio do texto, o que acabou não acontecendo.

Faltando somente duas semanas para o evento, Conceição Resende, em novo telefonema, agora inverteu os papéis: queria que eu fosse o expositor e ela a

debatedora, alegando vários problemas de ordem pessoal, como a doença e morte de sua mãe, que a levaram a não conseguir redigir a tempo o seu trabalho. É claro que eu não poderia concordar, pois se ela tivera mais de dois anos para se preparar e não conseguira escrever o texto, como eu, sem nenhuma experiência de falar em público e, principalmente, sem os estudos necessários, poderia me aventurar a ser um expositor nesse tipo de evento? No mesmo dia, recebi novos telefonemas, agora de membros do Conselho Estadual de Cultura, solicitando que eu apresentasse um trabalho sobre a música mineira no século XIX, pois se eu não aceitasse o convite, teriam que cancelar o Seminário. Aleguei novamente a exigüidade de tempo – menos de quinze dias – para pesquisar e redigir um texto tão complexo. No dia seguinte, estavam em São João del-Rei membros do Conselho, que me obrigaram a aceitar o convite e afirmaram ter consultado diversas outras pessoas, todas unânimes em indicar-me para expor um trabalho no Seminário.

Procurei o amigo Adhemar Campos Filho, em Prados, e pedi seu auxílio para que pudesse me sair razoavelmente daquela empreitada. Ele tranqüilizou-me e, juntos, elaboramos uma estratégia para a realização do trabalho. Eu estava apavorado, pois nunca havia falado em público e porque mesmo a redação de um texto para tal finalidade implicava em uma linguagem acadêmica e científica que eu não dominava. Depois disso, reli anotações e rememorei tudo o que já havia lido e ouvido. No dia determinado, fiz minha exposição na Sala Humberto Mauro do Palácio das Artes, em Belo Horizonte. Foram debatedores José Maria Neves[10] e Conceição Rezende.[11] Nas perguntas feitas pelos presentes, uma foi interessante: a pessoa queria saber a minha idade. Ao responder que estava com 37 anos, a pessoa afirmou: "então você passa o dia inteiro pesquisando, para deter tantas informações que ainda não li nem ouvi!" Esse trabalho foi publicado nos anais do III Seminário Sobre a Cultura Mineira, pelo Conselho Estadual de Cultura.[12] A partir de então, recebi muitos convites para falar sobre a música em São João del-Rei.

Em 1981, também por insistência, agora de Cleofe Person de Mattos, Antônio Alexandre Bispo e Conceição Rezende, recebi o convite para participar, como especialista, do I Simpósio Internacional de Música Sacra e Cultura Brasileira, a ser realizado em São Paulo.[13] Fui pela curiosidade de conhecer as personalidades que estariam presentes, entre elas o Professor Francisco Curt Lange.

10 NEVES, José Maria (debatedor). Cultura mineira - século XIX (música). III SEMINÁRIO SOBRE A CULTURA MINEIRA - SÉCULO XIX, Belo Horizonte, 17 a 21 nov. 1980. [*Atas*]. Belo Horizonte: Conselho Estadual de Cultura, 1982. p.45-52.

11 REZENDE, Maria [da] Conceição [de] (debatedora). A música integrada no fenômeno social do século XIX. III SEMINÁRIO SOBRE A CULTURA MINEIRA - SÉCULO XIX, Belo Horizonte, 17 a 21 nov. 1980. [*Atas*]. Belo Horizonte: Conselho Estadual de Cultura, 1982. p.53-71.

12 VIEGAS, Aluísio José. A música mineira do século XIX. III SEMINÁRIO SOBRE A CULTURA MINEIRA - SÉCULO XIX, Belo Horizonte, 17 a 21 nov. 1980. [*Atas*]. Belo Horizonte: Conselho Estadual de Cultura, 1982. p.19-43. Reimpresso em: VIEGAS, Aluísio José. A música mineira do século XIX. In: REZENDE, Maria [da] Conceição [de]. *A música na história de Minas colonial*. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1989. p.675-692.

13 O I Simpósio Internacional de Música Sacra e Cultura Brasileira foi realizado de 27 de setembro a 3 de outubro de 1981 pela Secretaria do Estado da Cultura de São Paulo e organizado pela Pontifícia Comissão de Música Sacra "Consociatio Internationalis Musicæ Sacræ" (Roma) e seu "Institut für Hymnologische und Musikethnologische-Studien" em Maria Laach (Alemanha). Não foram impressos anais desse evento.

Esta foi uma experiência gratificante: ouvir personalidades internacionais (com tradução simultânea) e conhecer, por autoridades abalizadas, o pensamento da Igreja sobre a música sacra, já que estaria presente um legado pontifício. É natural que houvesse divergências nos debates, pois estavam reunidas as duas correntes da música litúrgica católica: a tradicional e a vanguarda pós-Concílio Vaticano II. Ao final do Simpósio, integrando uma comissão intitulada "Prática de música sacra nas igrejas na forma de coro e orquestra", foi redigido um texto para ser encaminhado à Santa Sé, em Roma, com diversas reivindicações, como a permissão da celebração, nas grandes solenidades, de missa totalmente rezada em latim, para se preservar o incomensurável tesouro mundial de música existente em todos o países católicos. Nessa oportunidade, participei também como membro fundador da Sociedade Brasileira de Musicologia, mesmo sem me considerar um musicólogo. Na qualidade de "especialista", tive a oportunidade de conversar com várias pessoas, muitas das quais queriam saber como São João del-Rei, conseguira preservar sua música sacra. Vários desses participantes, após o Simpósio, mantiveram correspondência comigo, solicitando informações e material musical.

Em 1982 fui solicitado a assessorar o Professor Francisco Curt Lange, quando da aquisição, pelo Governo Brasileiro, através do então SPHAN (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), do acervo de música brasileira colecionado por ele através de suas pesquisas realizadas desde a década de 40. Minha função, nessa assessoria, foi a de elaborar uma primeira listagem dos manuscritos que o Brasil estava adquirindo, já que Curt Lange não tinha realizado nenhuma catalogação. Até então, apenas algumas das músicas de Lobo de Mesquita, Francisco Gomes da Rocha, Marcos Coelho Neto e Inácio Parreira Neves haviam sido divulgadas, através de edições[14] e concertos.

Minha maior curiosidade, nesse caso, foi esclarecer, com o próprio Curt Lange, a razão da escolha de meu nome para o trabalho, uma vez que eu era apenas um músico e pesquisador, sem nenhuma formação acadêmica, ou seja, praticamente um autodidata. Em 26 de outubro de 1982, em Ouro Preto, tive então a oportunidade de esclarecer essa dúvida: Curt Lange foi taxativo, alegando que já havia lido o texto publicado no III Seminário Sobre a Cultura Mineira e acompanhava, por informações de alguns de seus amigos, o que acontecia sobre a música em Minas Gerais, afirmando, então: "você e o maestro Pedro de Souza são os únicos que sempre me defenderam contra todos os que me criticam, e como eu queria conhecê-lo pessoalmente, esta foi uma oportunidade".

Os trabalhos de listagem iniciaram-se em 28 de outubro daquele ano, com a chegada do acervo, acondicionado em 27 grandes pacotes, e estenderam-se até o dia 14 de novembro. Nesses dias tive a oportunidade de conviver com Curt Lange e ajudá-lo em suas pesquisas nos livros manuscritos da Paróquia do Pilar e em uma viagem a Glaura (distrito de Ouro Preto).

14 Cf.: LANGE, Francisco Curt. *Archivo de Música Religiosa de la "Capitania Geral das Minas Gerais" (Siglo XVIII), Brasil*: Hallazgo, Restauración y Prólogo, Francisco Curt Lange. Tomo I. Mendoza: Departamento de Musicología, Universidad Nacional de Cuyo, 1951. 102p.; MESQUITA, José Joaquim Emerico Lobo de. *Quatro Tractus do Sábado Santo*; coro misto, órgão e violoncelo obrigado; descobrimento e restauração por Francisco Curt Lange (1964); nota introdutória de Jaime C. Diniz. Recife, Coro Guararapes, 1979. vi, 15p.

Estabelecida por Curt Lange a metodologia a ser utilizada na elaboração da listagem, tive, então, conhecimento do seu expressivo acervo. O material continha obras separadas em pastas de cartolina, porém predominavam pacotes maiores onde estavam misturadas obras sem identificação de autoria, originárias de vários acervos e copiadas por vários copistas. À noite eu abria esses pacotes mais confusos e tentava dar uma certa ordem aos papéis, conseguindo separar muitas obras e identificando muitas delas.

Tive a surpresa de encontrar material pertencente às duas orquestras de São João del-Rei, que ali encontravam-se indevidamente. Consegui identificar as partes vocais da *Missa de Quarta-feira de Cinzas* de Lobo de Mesquita,[15] que era tida pelo próprio Curt Lange como incompleta, pois só encontrara em Diamantina as partes instrumentais.[16]

É claro que a maior parte do acervo não tinha sido devidamente avaliada por Curt Lange. Apenas uma pequena parcela mereceu sua atenção e havia sido divulgada. Para agilizar o que eu fazia, especialmente nos pacotes mais confusos, o material que eu conseguia separar e identificar era envolvido em uma nova pasta de papel branco, onde se anotava tudo o que poderia ajudar para uma futura catalogação sistemática.

Tive a oportunidade de por em prática o conhecimento dos acervos são-joanenses para a identificação de muitas obras. Ao final de cada dia de trabalho, entregava a Curt Lange o resultado – listagens, dúvidas, afirmações – e trocávamos idéias sobre o que fora realizado. Tive, também, algumas divergências quando o inquiri sobre o material originário de São João del-Rei e de outras localidades que ali se encontrava, quando discordei de algumas de suas anotações nas capas que ele elaborara.

Aprendi muito com ele, como ele também muito aprendeu comigo. Às diversas pessoas que o procuravam na Casa do Pilar, ele fazia questão de me apresentar sempre afirmando: "Se eu tivesse tido, desde o início de minhas pesquisas, assessores como o Aluízio, eu teria feito muito mais pela música de Minas Gerais".

Quando o Museu da Inconfidência contratou especialistas para a catalogação do Acervo Curt Lange, várias vezes fui solicitado a ajudá-los. Depois da realização desse trabalho com Curt Lange, deparei-me com uma responsabilidade que nunca imaginei que teria: vários convites para participar de encontros, simpósios, seminários, sempre instado a escrever sobre o que já havia pesquisado.

O interesse pela musicologia teve um incremento expressivo na década de 1990: a pedido do amigo maestro Ernani Aguiar, fiz o levantamento da partitura de várias obras que ele posteriormente apresentou em concerto, destacandos-e a *Missa e Credo em Dó Maior* de Joaquim de Paula Souza, as *Matinas do Espírito Santo*

15 MUSEU DA INCONFIDÊNCIA / OURO PRETO. *Acervo de manuscritos musicais*: Coleção Francisco Curt Lange: compositores mineiros dos séculos XVIII e XIX / coordenação geral: Régis Duprat; coordenação técnica: Carlos Alberto Baltazar. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais. v.1, 1991. n.121, p.84. (Coleção pesquisa Científica)

16 Cf.: BARBOSA, Elmer Corrêa (org.). Op. cit. p.139-140.

e as *Matinas do Natal* de João de Deus de Castro Lobo, a *Letania de B. M. Virginis* de Lobo de Mesquita e várias outras obras de menor porte.

Com Ernani Aguiar e uma pequena equipe - Carlos Eduardo Fecher e Alex Assis Milagre - realizamos pesquisas em Piranga, Mercês do Pomba e Rio Pomba, as quais resultaram, na primeira cidade, em um volumoso trabalho realizado na Sociedade Musical Santa Cecília, com a separação do material de música sacra do material de banda de música, que estava totalmente misturado.

10. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com mais de quarenta anos dedicados à música em São João del-Rei e de modo especial na Orquestra Lira Sanjoanense, muito tentei fazer na preservação dos acervos musicais da cidade. Infelizmente, pela falta de recursos financeiros e de conhecimentos específicos de arquivologia, não consegui catalogar seu acervo.

Aproveitando a oportunidade, quando estão reunidos musicólogos, pesquisadores e estudiosos do nosso passado sonoro, neste I Colóquio Brasileiro de Arquivologia e Edição Musical, faço um pedido aos colegas: que o projeto que tanto beneficiou o Museu da Música de Mariana possa ter continuidade em outros acervos e, de modo especial, no arquivo da Orquestra Lira Sanjoanense.

Bibliografia

ARAÚJO, Damião Barbosa. Memento baiano para côro e orquestra: estudo introdutório, restauração e revisão de Jaime C. Diniz. *Estudos Baianos*, Salvador, Universidade Federal da Bahia, n.2. 1970. 30, 23p.

BARBOSA, Elmer Corrêa (org.). *O ciclo do ouro: o tempo e a música do barroco católico*; catálogo de um arquivo de microfilmes; elementos para uma história da arte no Brasil; Pesquisa de Elmer C. Corrêa Barbosa; assessoria no trabalho de campo Adhemar Campos Filho, Aluízio José Viegas; Catalogação das músicas do séc. XVIII Cleofe Person de Mattos. Rio de Janeiro: PUC, FUNARTE, XEROX, 1978 [na capa: 1979]. vi, 454p.

BORBA, Tomás & GRAÇA, Fernando Lopes. *Dicionário de música*. Lisboa: Cosmos, 1956-1958. 2v.

CASTAGNA, Paulo. Gabriel Fernandes da Trindade: os Duetos Concertantes. II ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA, Juiz de Fora, Centro Cultural Pró-Música, jul. 1996. [*Anais*]. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, Petrobrás, Universidade de Juiz de Fora, [1997]. p.64-111.

LANGE, Francisco Curt. *Archivo de Música Religiosa de la "Capitania Geral das Minas Gerais" (Siglo XVIII), Brasil*: Hallazgo, Restauración y Prólogo, Francisco Curt Lange. Tomo I. Mendoza: Departamento de Musicología, Universidad Nacional de Cuyo, 1951. 102p.

MATTOS, Cleofe Person de. *Catálogo temático das obras do padre José Maurício Nunes Garcia*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1970. 413p.

MESQUITA, José Joaquim Emerico Lobo de. *Quatro Tractus do Sábado Santo*; coro mixto, órgão e violoncelo obrigado; descobrimento e restauração por Francisco Curt Lange (1964); nota introdutória de Jaime C. Diniz. Recife, Coro Guararapes, 1979. vi, 15p

MUSEU DA INCONFIDÊNCIA / OURO PRETO. *Acervo de manuscritos musicais*: Coleção Francisco Curt Lange: compositores mineiros dos séculos XVIII e XIX / coordenação geral: Régis Duprat; coordenação técnica: Carlos Alberto Baltazar. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 1991. v.1, 178p. (Coleção pesquisa Científica)

NEVES, José Maria (debatedor). Cultura mineira - século XIX (música). III SEMINÁRIO SOBRE A CULTURA MINEIRA - SÉCULO XIX, Belo Horizonte, 17 a 21 nov. 1980. [*Anais*]. Belo Horizonte: Conselho Estadual de Cultura, 1982. p.45-52.

NEVES, José Maria (org.). *Música sacra mineira: catálogo de obras*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997. 140p.

REZENDE, Maria [da] Conceição [de] (debatedora). A música integrada no fenômeno social do século XIX. III SEMINÁRIO SOBRE A CULTURA MINEIRA - SÉCULO XIX, Belo Horizonte, 17 a 21 nov. 1980. [*Anais*]. Belo Horizonte: Conselho Estadual de Cultura, 1982. p.53-71.

TRINDADE, Gabriel Fernandes da. *Duetos concertantes*: restauração Paulo Castagna e Anderson Rocha; violinos Maria Ester Brandão e Koiti Watanabe; texto Paulo Castagna; english version Martha Herr. São Paulo: Paulus, 1995, CD 11100-7.

VIEGAS, Aluísio José. A música mineira do século XIX. III SEMINÁRIO SOBRE A CULTURA MINEIRA - SÉCULO XIX, Belo Horizonte, 17 a 21 nov. 1980. [*Anais*]. Belo Horizonte: Conselho Estadual de Cultura, 1982. p.19-43.

____________. A música mineira do século XIX. In: REZENDE, Maria [da] Conceição [de]. *A música na história de Minas colonial*. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1989. p.675-692.

CONCLUSÕES E RECOMENDAÇÕES DO I CBAEM

I Colóquio Brasileiro de Arquivologia e Edição Musical

Perspectivas Metodológicas da Arquivologia e da Edição Musical no Brasil

Mariana, 18 a 20 de julho de 2003

CONCLUSÕES E RECOMENDAÇÕES

Com o notável surgimento de iniciativas brasileiras ligadas à arquivologia e à edição musical no início do século XXI, destacando-se o tratamento de acervos que ainda não haviam passado por esse processo, os levantamentos de informações de grande extensão geográfica, a edição de séries musicais e mesmo a ampliação das edições acadêmicas, como se observa nos trabalhos publicados nos Anais deste I Colóquio Brasileiro de Arquivologia e Edição Musical, constatou-se a necessidade de uma ampla discussão, de forma a estimular o desenvolvimento de novos projetos e de nova metodologia em tais disciplinas. Neste sentido, os participantes do colóquio apresentam, nos trinta e três itens que se seguem, suas conclusões e recomendações.

1. O I Colóquio Brasileiro de Arquivologia e Edição Musical ratifica todas as Conclusões do III Simpósio Latino-Americano de Musicologia (Curitiba, 24 jan. 1999), também reiteradas nas Conclusões do IV Encontro de Musicologia Histórica (Juiz de Fora, 23 jul. 2000), manifestando a contínua necessidade de sua divulgação e aplicação. Reafirma-se também, para o caso brasileiro, que é garantido aos pesquisadores o direito de acesso direto à informação contida nos acervos públicos de qualquer espécie (musicais, documentais, bibliográficos, sonoros, iconográficos, organológicos etc.), em consonância com os objetivos do Conselho Internacional de Arquivos (9-11 jun. 1948), mas também de acordo com a *Declaração Universal dos Direitos do Homem* (10 dez. 1948) e com a Constituição de 1988 da República Federativa do Brasil.

2. É fundamental a criação de novos eventos científicos na área de música, além da manutenção e fortalecimento daqueles que já existem. Tais eventos podem ser nacionais, regionais e caracterizarem-se como congressos, simpósios, colóquios, encontros, seminários, ciclos, etc., atentando-se para o significado dessa tipologia. Mas é importante que esses eventos sejam integrados entre si, visando a existência de eventos nacionais amplos, mas também de eventos regionais e/ou ligados a aspectos particulares da musicologia, como é o caso do Colóquio Brasileiro de Arquivologia e Edição Musical.

3. É fundamental, além de uma atualização e uma recepção metodológica crítica, em relação à musicologia internacional, um efetivo desenvolvimento metodológico ligado aos problemas arquivísticos e editoriais encontrados no Brasil,

procurando-se refletir sobre as questões já levantadas nesses campos em trabalhos brasileiros e internacionais, mas também objetivando soluções diretamente ligadas a esses problemas, em lugar da utilização não-crítica de soluções criadas em contextos diferentes do nosso.

4. É necessária uma abertura à interdisciplinaridade e à multidisciplinaridade em questões da arquivologia e da edição musical relativas ao resgate, tratamento, catalogação e conceituação de acervos musicais, assim como em outros campos do trabalho musicológico, estimulando-se a interação com as áreas de história, sociologia, antropologia, arquivologia, literatura, filologia, grafoscopia e outras, ou mesmo a associação com profissionais dessas áreas. Assim, é fundamental o fortalecimento e a ampliação do trabalho em grupo tanto na arquivologia e edição musical, como em outros setores da musicologia.

5. É fundamental incentivar o diálogo entre os diversos setores envolvidos com a memória musical brasileira, objetivando-se o estabelecimento de padrões éticos e responsáveis, no que se refere à consulta, tratamento e administração de acervos musicais comunitários (institucionais públicos, eclesiásticos ou privados) e mesmo individuais (coleções particulares).

6. A interação entre o acervo musical e o pesquisador é a base para a disponibilização do itens desse acervo e, consequentemente, a difusão do repertório, das informações e dos estudos sobre o mesmo. Essa base será tanto mais sólida e segura, na medida em que forem utilizados critérios democráticos, claros e rigorosos para tal interação.

7. É urgente o estímulo e a implementação de políticas de gestão dos acervos musicais em uso corrente (e intermediário), para que não estejam, no futuro, nas precárias condições em que vários acervos de valor permanente são hoje encontrados.

8. As principais finalidades dos acervos musicais institucionais são a preservação, tratamento e disponibilização do material ao consulente. Nesse sentido, é fundamental a conscientização e o preparo de arquivistas e bibliotecários para essas três atividades, prioritárias em relação a quaisquer outras desenvolvidas por tais instituições.

9. É necessário, junto às instituições públicas, eclesiásticas ou privadas, o desenvolvimento de uma nova mentalidade no que se refere à posse, preservação e disponibilização de bens culturais ligados à música. Além disso, é importante atentar para as particularidades do patrimônio cultural brasileiro (e os seus desdobramentos materiais ou imateriais) relativos à arquivologia musical.

10. É importante que, através de discussões tecnicamente fundamentadas, sejam claramente estabelecidas as bases legais vigentes sobre os acervos de bens culturais ligados à música, tanto no que se refere à propriedade dos bens em si, como à propriedade intelectual dos eventuais produtos resultantes de sua pesquisa e/ou difusão.

11. Recomenda-se a observação do *princípio de respeito aos fundos arquivísticos* e desaconselha-se a prática do *colecionismo*. Nesse sentido, é fundamental que as coleções musicais privadas já existentes sejam alvo de discussões mais amplas, visando sua futura integração a acervos maiores, especialmente de caráter público.

12. É imprescindível uma política de conscientização dos colecionadores, para que suas coleções não sejam tratadas como fontes de especulação econômica ou de poder intelectual, vetadas à maioria dos pesquisadores e passíveis de transferência para outras pessoas com intenções semelhantes, mas que possam ser institucionalizadas ou recolhidas em instituições que visem seu tratamento, catalogação e disponibilização, a partir de critérios técnicos e democráticos.

13. É fundamental que as entidades eclesiásticas (dioceses, seminários e congregações religiosas) invistam na informação aos seminaristas e atuais sacerdotes sobre a importância da custódia, preservação e disponibilização à pesquisa do patrimônio arquivístico-musical, de acordo com a Carta Circular "A Formação dos Futuros Presbíteros e os Bens Culturais da Igreja" (15 out.1992), publicada pela Pontifícia Comissão para os Bens Culturais da Igreja.

14. No que se refere aos acervos musicais religiosos, é fundamental a criação de momentos de debate profícuo entre a CNBB (Confederação Nacional dos Bispos do Brasil) e os seus regionais, as ordens primeiras, ordens terceiras, fraternidades, congregações, irmandades e demais instituições de caráter religioso com a comunidade acadêmica interessada na apresentação de projetos específicos ligados à arquivologia musical, edição musical e outras disciplinas do âmbito da musicologia.

15. É necessária uma abertura à inter-institucionalidade na locação (temporal ou definitiva) de acervos de música em situação crítica, frisando-se a necessidade da pesquisa histórica relativa à gênese de cada acervo. Nesse sentido, é importante que os acervos musicais sejam reconhecidos não apenas pelos itens que conservam, mas também pela história a eles relacionada.

16. É importante considerar os acervos musicais em sua totalidade, incluindo, nas iniciativas de tratamento, catalogação e disponibilização, todas fontes documentais existentes, sejam elas manuscritas, impressas, bibliográficas, virtuais, sonoras, iconográficas, organológicas, etc

17. É importante a consideração minuciosa das decisões a serem tomadas no inicio do tratamento de acervos musicais, pela dificuldade ou até mesmo impossibilidade de se desfazer e corrigir os eventuais erros cometidos.

18. É necessária uma ampliação da tipologia das fontes e, consequentemente, da metodologia de trabalho com as mesmas, nos processos de tratamento de acervos musicais, de maneira a incluir, além de impressos e manuscritos musicais, registros fonográficos, iconográficos e virtuais, assim como documentos indiretamente relacionados à música, como os documentos administrativos de corporações musicais, anúncios e programas de concertos, fotografias, correspondência e outros.

19. A confusão entre *composição* e *manuscrito* (ou seja, entre a obra musical e sua fonte documental), observada em várias edições e catálogos brasileiros de manuscritos musicais até agora publicados, torna necessário definir com maior precisão a terminologia utilizada, mas também descrever e citar com precisão as fontes consultadas e as obras repertoriadas. Nesse sentido, é fundamental o reconhecimento dos manuscritos musicais enquanto *documentos históricos*, em lugar de fontes informais de repertório musical.

20. É importante que os instrumentos de busca de acervos musicais explicitem os critérios metodológicos que nortearam o arranjo físico, o tratamento e a descrição de seus itens, bem como as atribuições de locais, datas ou autoria, evitando-se as ações arbitrárias ou sem fundamentação científica.

21. É fundamental que os instrumentos de busca de acervos musicais e mesmo as edições musicais explicitem o tipo de unidade musical ou o conceito de *obra* utilizado para sua individualização. A utilização apenas da transcrição dos títulos ou frontispícios dos manuscritos como título das obras nem sempre é suficiente e/ou adequada. Nesse sentido, é interessante discutir novos critérios de individualização, como os conceitos de *unidade cerimonial*, *unidade funcional*, *seção* e *unidade musical permutável*, para os casos ligados à música religiosa.

22. É necessário o desenvolvimento de estudos litúrgicos que possam subsidiar a catalogação e a edição de música religiosa. Mas como a individualização da obra musical religiosa e a caracterização de sua função cerimonial nem sempre estão especificadas nas fontes musicais, é necessário, para isso, utilizar livros litúrgicos ou cerimoniais referentes ao período e ao rito para o qual a obra foi destinada. Tal procedimento é fundamental tanto na catalogação quanto na edição criteriosa da obra, pois a utilização de livros litúrgicos de ritos diferentes daquele ao qual a obra está relacionada, muitas vezes gera caracterizações incorretas das funções cerimoniais, aplicações impróprias dos textos cantados ou mesmo a apresentação incorreta da própria composição.

23. Uma das questões problemáticas na catalogação, estudo e edição da música brasileira, especialmente dos séculos XVIII e XIX, é a autoria das composições. Trabalhos brasileiros, até agora publicados, incluem muitas atribuições de autoria sem fundamentação científica ou cujos critérios de atribuição não estão especificados. É necessário, para o desenvolvimento da pesquisa musicológica, no Brasil, a revisão das atribuições já realizadas e um cuidado permanente para se evitar atribuições sem uma clara fundamentação documental e musicológica.

24. O debate dos critérios editoriais é tão importante quanto as discussões arquivísticas, sendo fundamental o desenvolvimento de uma metodologia nessa disciplina, ligada às particularidades dos acervos musicais brasileiros. Nesse sentido, é importante considerar a tipologia das edições (crítica, diplomática, aberta, facsimilar, prática, etc.), para a obtenção de resultados coerentes com os objetivos editoriais.

25. As edições musicais que atendam a propósitos musicológicos devem sempre indicar, com absoluta clareza, as fontes utilizadas, suas particularidades (título ou frontispício, copista e/ou proprietário, local, data, partes disponíveis) e sua localização atual (ou seja, o acervo no qual está preservada), atentando-se para o estudo crítico da relação entre as mesmas. Tais edições também devem explicitar as normas editoriais utilizadas nesse processo, evitando-se as decisões sem fundamentação teórica ou documental.

26. É importante considerar criticamente, no processo de edição musical, além do contexto sócio-histórico da obra e do autor, também a contribuição e o contexto dos copistas. Por essa razão, é necessário desenvolver uma metodologia

de estudo da atividade dos copistas, para que sua contribuição seja tratada com o mesmo rigor científico que a contribuição dos compositores.

27. É importante incentivar o diálogo permanente entre os pesquisadores e os profissionais envolvidos no tratamento, catalogação e/ou administração de acervos musicais, com a finalidade de estabelecer uma consciência crítica e uma padronização tecnológica, metodológica e conceitual ligadas às particularidades dos acervos musicais brasileiros.

28. É importante estabelecer um diálogo entre a arquivologia e a musicologia, atentando-se para as necessidades particulares de descrição musical, tanto as de caráter musicológico quanto as de caráter funcional.

29. É importante consolidar a terminologia arquivística em todos os campos da musicologia, procurando-se desenvolver mais adequadamente seus conceitos, para se estabelecer uma terminologia arquivístico-musical precisa, relevante e funcional.

30. É cada vez maior a necessidade de uma padronização dos elementos descritivos, a qual deve passar por uma discussão coletiva em direção a uma matriz metodológica pertinente e adequada ao caso brasileiro. Nesse sentido, é importante iniciar a normalização de campos e conteúdos de instrumentos de busca como guias, repertórios, inventários, catálogos, etc., visando a utilização da informática e de programas de bancos de dados.

31. É necessária uma atualização continua dos suportes técnicos, tecnológicos e metodológicos aplicados à arquivologia e à edição musical, bem como uma constante reciclagem dos recursos humanos disponíveis.

32. É necessária uma constante atualização das ferramentas tecnológicas de reprodução e difusão de imagens de manuscritos musicais (microfilme, digitalização, formatação de imagens e dos arquivos disponibilizados, etc.), visando a melhor adequação das relações entre durabilidade e custos de manutenção, formato de arquivo e velocidade de transmissão.

33. É importante a criação de uma rede interestadual de bases de dados, visando o desenvolvimento de uma futura rede nacional de acervos musicais, que será ferramenta inestimável para o intercâmbio de informações entre os mesmos, permitindo a realização de pesquisas e edições fundamentadas em uma quantidade maior de informações.

Mariana, 20 de julho de 2003

ALUÍZIO JOSÉ VIEGAS (Orquestra Lira Sanjoanense, São João del Rei - MG).
ANDRÉ CARDOSO (Escola de Música da UFRJ, Rio de Janeiro - RJ)
ANDRÉ GUERRA COTTA (Arquivo Curt Lange / Biblioteca Central da UFMG, Belo Horizonte - MG)
FERNANDO PEREIRA BINDER (Projeto Acervo da Música Brasileira, São Paulo - SP)
FRANCISCO DE ASSIS GONZAGA DA SILVA (Museu da Música de Mariana - MG)
JAIR MONGELLI JUNIOR (Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo - SP)

JOSÉ ARNALDO COÊLHO. DE AGUIAR LIMA (Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana - MG)
LUIZ ANTONIO PINHEIRO MARTINS (Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte - MG)
MARCELO CAMPOS HAZAN (Escola de Música da Universidade federal do Rio de Janeiro - RJ)
MÁRCIO MIRANDA PONTES (Uni-BH, Belo Horizonte - MG)
MARIA JOSÉ FERRO DE SOUSA (Museu da Música de Mariana - MG)
MARIA TERESA GONÇALVES PEREIRA (Museu da Música de Mariana - MG)
MAURÍCIO MÁRIO MONTEIRO (Rádio Cultura, São Paulo - SP)
PAULO CASTAGNA (Instituto de Artes da UNESP, São Paulo - SP)
RICARDO BERNARDES (Américantiga, São Paulo - SP)
ROSÂNGELA PEREIRA DE TUGNY (Escola de Música da Universidade federal de Minas Gerais, Belo Horizonte - MG)
VANDA LIMA BELLARD FREIRE (Escola de Música da Universidade federal do Rio de Janeiro - RJ)
VLADMIR A. CERQUEIRA (Museu da Música de Mariana - MG)

RATIFICAÇÃO DAS *CONCLUSÕES DO III SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA* (CURITIBA, FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA, 21 A 24 DE JANEIRO DE 1999)

1. O desenvolvimento da musicologia e a difusão de seus resultados e benefícios dependem da organização, catalogação e disponibilização de quaisquer tipos de fontes primárias (manuscritos, impressos, registros sonoros, registros de imagens, instrumentos, objetos etc.), pertencentes a acervos públicos, eclesiásticos e privados, mas principalmente de políticas não restritivas de acesso a tais fontes, incluindo a disponibilização de fac-símiles, independentemente dos estudos já realizados sobre os mesmos.

2. O pesquisador deve respeitar a integridade dos acervos, contribuir para sua preservação e valorizar o acesso dos demais interessados, mesmo aos acervos com os quais trabalha ou trabalhou, visando à democratização da pesquisa, à pluralidade de abordagens dos objetos de estudo e à expansão das investigações musicológicas.

3. É fundamental uma postura ética e humanística dos pesquisadores em relação aos acervos musicais, documentais, bibliográficos, sonoros, iconográficos, organológicos etc., sejam eles públicos, eclesiásticos ou privados, procurando também retribuir à comunidade que os conservou, pelo acesso que teve às fontes primárias.

4. É garantido aos pesquisadores o direito de acesso direto à informação contida nos acervos públicos de qualquer espécie (musicais, documentais, bibliográficos, sonoros, iconográficos, organológicos etc.), em consonância com

os objetivos do Conselho Internacional de Arquivos (9-11 jun. 1948),[1] mas também de acordo com a *Declaração Universal dos Direitos do Homem* (10 dez. 1948)[2] e com a legislação específica de cada país.

5. É garantido aos pesquisadores o direito de acesso direto à informação contida nos acervos eclesiásticos de qualquer espécie (musicais, documentais, bibliográficos, sonoros, iconográficos, organológicos etc.), de acordo com a Epístola Encíclica *Pacem in Terris* (11 abr. 1963) de João XXIII[3] e com a Carta Circular *A função pastoral dos arquivos eclesiásticos* (2 fev. 1997), emitida pela Pontifícia Comissão Para os Bens Culturais da Igreja.[4]

6. É necessária, para o desenvolvimento da musicologia e para a difusão de seus resultados e benefícios, uma política de sensibilização dos proprietários de acervos privados de qualquer espécie (musicais, documentais, bibliográficos, sonoros, iconográficos, organológicos etc.) quanto à necessidade e à importância de sua abertura aos pesquisadores e da divulgação de seu conteúdo em apresentações, registros sonoros, publicações e mídia, devido ao seu significado enquanto parte da história coletiva e ao seu caráter público de patrimônio cultural.

7. É fundamental que as instituições públicas, eclesiásticas e privadas, que têm como função a guarda e a preservação de acervos permanentes de qualquer espécie (musicais, documentais, bibliográficos, sonoros, iconográficos, organológicos etc.), correspondam às necessidades e às expectativas dos pesquisadores e de toda a comunidade em relação à segurança, preservação e acesso aos materiais depositados, do que dependem a credibilidade e a função social de tais instituições.

8. É fundamental investir na formação da opinião pública, através da conscientização e mobilização da comunidade em relação à importância de preservação da memória musical, para que ela possa reclamar, junto às autoridades constituídas, políticas eficazes em relação à criação, manutenção e continuidade das instituições comprometidas com o patrimônio musical.

1 *Estatutos do Conselho Internacional de Arquivos* (9-11 jun. 1948), artigo 2 (Objetivos Gerais), inciso d: "Facilitar a interpretação e uso de documentos arquivísticos, tornando o seu conteúdo mais amplamente conhecido e promovendo maior facilidade de acesso aos arquivos".

2 *Declaração Universal dos Direitos do Homem* (10 dez. 1948), artigo 19: "*Todo indivíduo* tem direito à liberdade de opinião e de expressão, o que implica o direito de não ser inquietado pelas suas opiniões e o *de procurar, receber e difundir, sem consideração de fronteiras, informações e idéias por qualquer meio de expressão*". [destaque nosso]

3 PAPA JOÃO XXIII. Encíclica *Pacem in Terris* (11 abr. 1963): "Todo ser humano tem direito [...] à liberdade na busca da verdade [...] as exigências da moral e do bem comum sejam salvaguardadas. O ser humano tem, igualmente, direito a uma informação objetiva".

4 PONTIFÍCIA COMISSÃO PARA OS BENS CULTURAIS DA IGREJA. Carta Circular *A função pastoral dos arquivos eclesiásticos* (Vaticano, 2 fev. 1997), item 4.3 (Destinação universal do patrimônio arquivístico): "Os arquivos, enquanto bens culturais, são oferecidos antes de mais ao usufruto da comunidade que os produziu, mas com o passar do tempo assumem uma destinação universal, tornando-se patrimônio da humanidade inteira. Com efeito, *o material depositado não pode ser impedido àqueles que podem tirar proveito dele*, a fim de conhecer a história do povo cristão, as suas vicissitudes religiosas, civis, culturais e sociais. / *Os responsáveis devem fazer com que o usufruto dos arquivos eclesiásticos possa ser facilitado não só aos interessados que a ele têm direito, mas também ao mais amplo círculo de estudiosos, sem preconceitos ideológicos e religiosos*, como se dá na melhor tradição eclesiástica, salvaguardando as oportunas normas de tutela, dadas pelo direito universal e pelas normas do Bispo diocesano. *Tais perspectivas de abertura desinteressada, de acolhimento benévolo e de serviço competente devem ser tomadas em alta consideração*, a fim de que a memória histórica da Igreja seja oferecida à coletividade inteira". [grifo nosso]

9. É importante a criação de novos centros regionais de documentação, pesquisa e informação musical, encarregados da preservação do patrimônio musical latino-americano de todos os períodos, conforme recomendações da *Acta General de Acuerdos y Proposiciones del I[er] Grupo Regional de Estudio de la Musicología Historica en America Latina* (Lima, Peru, 6 a 11 de setembro de 1982) e sugestões do *I Simpósio Latino-Americano de Musicologia* (Curitiba, Brasil, 21-24 de janeiro de 1997).

10. É fundamental que os manuscritos musicais, registros sonoros e imagens de qualquer período, depositados em acervos públicos, eclesiásticos e privados, sejam tratados como documentos permanentes, pela sua unicidade e pelo valor histórico que têm, referenciados com precisão e sujeitos à normatização técnica e à legislação arquivística específica.

11. É importante a caracterização e a padronização terminológica dos elementos e materiais musicais com os quais se depara o pesquisador. Nesse sentido, é importante também observar a distinção entre fundo arquivístico e coleção, para que se possa determinar conscientemente os procedimentos mais adequados a cada caso, de acordo com as normas arquivísticas internacionais e com as necessidades e especificidades de cada acervo e de cada região.

12. É importante reconhecer as singularidades de cada acervo, para que o tratamento da informação e a confecção de instrumentos de trabalho, como guias, catálogos, inventários etc., observe seus aspectos particulares, considerando, porém, critérios e normas científicas, de maneira a não gerar sistemas casuísticos de catalogação.

13. As condições precárias de preservação e organização de grande parte dos acervos de manuscritos musicais latino-americanos evidenciam a importância de se incluir, na pesquisa musicológica, também o trabalho de natureza documental, como a organização e a catalogação.

14. É necessário discutir a utilização de formatos de intercâmbio de informação entre os acervos (musicais, documentais, bibliográficos, sonoros, iconográficos, organológicos etc.), tendo em vista a necessidade de compatibilização com os sistemas internacionais de informação e a necessidade de observância dos critérios e possibilidades pertinentes à realidade latino-americana.

Curitiba, 24 de janeiro de 1999

SIGNATÁRIOS DO III SLAM

ALBERTO DANTAS FILHO (Universidade Federal do Maranhão, São Luís - Brasil)
ÁLVARO CARLINI (Faculdade Santa Marcelina, São Paulo - Brasil)
ANDRÉ GUERRA COTTA (Fundação Cultural Carlos Drummond de Andrade, Itabira - Brasil)
AURELIO TELLO (Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical - CENIDIM, México - DF)
ELISABETH SERAPHIM PROSSER (Escola de Música e Belas Artes do PR, Curitiba - Brasil)

FERNANDO LEWIS DE MATTOS (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre - Brasil)
LENITA NOGUEIRA (Centro de Documentação em Música de Campinas / UNICAMP, Campinas - Brasil)
LEONARDO WAISMAN (CONICET Córdoba / Universidad Complutense de Madrid - Espanha)
LUCIANE CARDASSI (Universidade Federal do Rio Grande do Sul - Porto Alegre - Brasil)
MARIA ELISA PASQUALINI (Discoteca Oneyda Alvarenga, São Paulo - Brasil)
MIGUEL ANGEL BAQUEDANO (Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata - Argentina)
MÍRIAM ESCUDERO (Oficina del Historiador, Havana - Cuba)
MÓNICA VERMES (Faculdade Mozarteum, São Paulo - Brasil)
PAULO CASTAGNA (Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, UNESP, São Paulo - Brasil)
VANDA FREIRE (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro - Brasil)
VÍCTOR RONDÓN (Universidad de Chile, Santiago - Chile)
WALDEMAR AXÉL-ROLDÁN (Instituto Nacional de Musicologia "Carlos Vega", Buenos Aires - Argentina)
WALTER GUIDO (Fundación CEDIAM / Universidad Central de Venezuela, Caracas - Venezuela)
WILLIAM SUMMERS (Dartmouth College, Hanover - USA)

SIGNATÁRIOS DO IV EMH

ANDRÉ GUERRA COTTA (Fundação Cultural Carlos Drummond de Andrade, Itabira - MG)
CARLOS ALBERTO FIGUEIREDO (Universidade do Rio de Janeiro - RJ)
FABIO VIANNA PERES (Bacharel em música pela Universidade do Rio de Janeiro - RJ)
GLAURA LUCAS (Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte - MG)
JAELSON BITRAN TRINDADE (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, São Paulo - SP)
LUCAS ROBATTO (Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, Salvador - BA)
MARCELO CAMPOS HAZAN (Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro - RJ)
MARIA INÊS GUIMARÃES (Cebramusik, Paris - França)
MARÍLIA LABOISSIÈRE (Escola de Música da Universidade Federal de Goiás, Goiânia - GO)
PABLO SOTUYO BLANCO (Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, Salvador - BA)
PAULO CASTAGNA (Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, São Paulo - SP)

ROSÂNGELA PEREIRA DE TUGNY (Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte - MG)
ROSEMARA STAUB DE BARROS ZAGO (Fundação Universidade do Amazonas, Manaus - AM)
SÉRGIO DIAS (Escola de Música do Espírito Santo, Vitória - ES)

SIGNATÁRIOS DO I CBAEM

ALUÍZIO JOSÉ VIEGAS (Orquestra Lira Sanjoanense, São João del Rei - MG).
ANDRÉ CARDOSO (Escola de Música da UFRJ, Rio de Janeiro - RJ)
ANDRÉ GUERRA COTTA (Arquivo Curt Lange / Biblioteca Central da UFMG, Belo Horizonte - MG)
FERNANDO PEREIRA BINDER (Projeto Acervo da Música Brasileira, São Paulo - SP)
FRANCISCO DE ASSIS GONZAGA DA SILVA (Museu da Música de Mariana - MG)
JAIR MONGELLI JUNIOR (Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo - SP)
JOSÉ ARNALDO COÊLHO DE AGUIAR LIMA (Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana - MG)
LUIZ ANTONIO PINHEIRO MARTINS (Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte - MG)
MARCELO CAMPOS HAZAN (Escola de Música da Universidade federal do Rio de Janeiro - RJ)
MÁRCIO MIRANDA PONTES (Uni-BH, Belo Horizonte - MG)
MARIA JOSÉ FERRO DE SOUSA (Museu da Música de Mariana - MG)
MARIA TERESA GONÇALVES PEREIRA (Museu da Música de Mariana - MG)
MAURÍCIO MÁRIO MONTEIRO (Rádio Cultura, São Paulo - SP)
PAULO CASTAGNA (Instituto de Artes da UNESP, São Paulo - SP)
RICARDO BERNARDES (Américantiga, São Paulo - SP)
ROSÂNGELA PEREIRA DE TUGNY (Escola de Música da Universidade federal de Minas Gerais, Belo Horizonte - MG)
VANDA LIMA BELLARD FREIRE (Escola de Música da Universidade federal do Rio de Janeiro - RJ)
VLADMIR A. CERQUEIRA (Museu da Música de Mariana - MG)

PARTICIPANTES

I Colóquio Brasileiro de Arquivologia e Edição Musical
Perspectivas Metodológicas da Arquivologia e da Edição Musical no Brasil

Mariana, 18 a 20 de julho de 2003

PARTICIPANTES

ALUÍZIO JOSÉ VIEGAS. Natural de São João del-Rei (MG). Desde jovem, interessou-se pela pesquisa histórica de sua cidade natal. Em 1960, ingressou na Orquestra Lira Sanjoanense para prática de orquestra em violoncelo. Posteriormente dedicou-se à flauta e ao contrabaixo. Já em 1960 começou suas atividades no arquivo musical da Lira Sanjoanense, inicialmente copiando novas partes das obras em uso; em 1963 começou a fazer montagem de partituras de obras de Manoel Dias de Oliveira, Jerônimo de Souza Lobo, Padre João de Deus de Castro Lobo e Lobo de Mesquita. Adquirindo obras de um acervo particular, resgatou diversas obras de autores mineiros diversos; de autores do Rio de Janeiro, e portugueses. A partir de 1963 tem colaborado com diversos pesquisadores e musicólogos, como: Cleofe Person de Mattos, Pe. Jaime Diniz Cavalcante, Adhemar Nóbrega, Olivier Toni, Antônio Alexandre Bispo, Adhemar Campos Filho, Ernani Aguiar, Paulo Castagna e muitos outros. Integrou a equipe da Pesquisa O *ciclo do ouro: o tempo e a música do barroco católico* (PUC-RJ). Em 1982 assessorou o Prof. Francisco Curt Lange, no Museu da Inconfidência / Casa do Pilar, em Ouro Preto (MG). Integrou a equipe que fez as partituras de obras de música sacra mineira para a FUNARTE. A partir de 1978 tem feito palestras sobre música mineira e também sobre outros aspectos da história de São João del-Rei, como: Música Sacra Mineira do Século XIX; A Lira Sanjoanense e a região de sua influência; O Padre Mestre José Maria Xavier – sua vida e sua obra; Música em São João del-Rei de 1717 a 1900; O Barroco Mineiro; Linguagem dos Sinos de São João del-Rei; A Ordem Terceira do Carmo de São João del-Rei e a construção de sua igreja; O Teatro de Ópera no período colonial em São João del-Rei, etc. É integrante da equipe do Projeto Acervo de Música Brasileira – Restauração e Difusão de Partituras. Pela sua experiência em arquivos mineiros, tem participado de congressos e encontros da área de musicologia histórica.

ANDRÉ CARDOSO. Violista e regente graduado pela Escola de Música da UFRJ, com Mestrado e Doutorado em Musicologia pela Uni-Rio. Em 1994 foi o vencedor do Concurso Nacional de Regência da Orquestra Sinfônica Nacional, passando a atuar à frente de orquestras como a Sinfônica Brasileira, Sinfônica da Paraíba, Sinfônica de Minas Gerais, Sinfônica do Teatro Nacional de Brasília e Sinfônica Petrobras Pró-Música do Rio de Janeiro. Recebeu, durante três anos, bolsa da Fundação Vitae para curso de aperfeiçoamento na Argentina com o Maestro Guillermo Scarabino, na Universidade Nacional de Cuyo (Mendoza) e no Teatro Colón de Buenos Aires. Atua também como produtor fonográfico, tendo recebido o Prêmio Sharp e o Prêmio APCA (Associação Paulista dos Críticos de Arte), pela gravação da ópera "Colombo" de Carlos Gomes, lançado pelo selo UFRJ/Música. Atualmente é professor de Regência e Prática de Orquestra da Escola de Música da UFRJ e Maestro Assistente da Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal do RJ. Como pesquisador seus últimos trabalhos foram: "A Capela Real e Imperial do Rio de Janeiro - 1808/1889", tese de Doutorado defendida em outubro de 2001 na Uni-Rio e "A música na Catedral do Rio de Janeiro nos séculos XVII e XVIII", publicado no volume 22 da Revista Brasileira de Música.

ANDRÉ GUERRA COTTA. Bacharel em Regência pela Escola de Música da UFMG (1995) e Especialista em Musicologia Histórica Brasileira (1996-2001), tem atuado desde 1992 como regente de diversos grupos corais, contribuindo para a recuperação e divulgação de obras do repertório brasileiro, incluindo desde música sacra do século XVIII até composições de caráter contemporâneo e obras da MPB. É Mestre em Ciência da Informação (2000), com a dissertação O *tratamento da informação em acervos de manuscritos musicais brasileiros*, em que estudou processos de tratamento da informação aplicados a acervos de música, especialmente a arquivos e coleções de manuscritos musicais. Desenvolveu, através de Bolsa Vitae de Artes

(2000), a pesquisa *Música e músicos em Itabira do Matto Dentro - século XIX*. Pesquisador convidado pelo Instituto Itaú Cultural para representar o Brasil no Simpósio de Música Colonial de Sarrebourg, na França, em junho de 2000, tem atuado nos mais importantes congressos de pesquisa em música brasileiros da última década. É pesquisador colaborador junto ao Acervo Curt Lange, custodiado pela Universidade Federal de Minas Gerais - onde coordena os trabalhos de tratamento arquivístico - e também junto à Sociedade Musical Euterpe Itabirana. É pesquisador no projeto Museu da Música de Mariana, celebrado entre a Fundação Arquidiocese de Mariana e a Petrobras, no qual é responsável pela coordenação dos trabalhos de reorganização do acervo e também pela edição de obras musicais do mesmo, com vistas à gravação de CDs e publicação de partituras.

FERNANDO PEREIRA BINDER. Graduado em Composição e Regência pelo Instituto de Artes da UNESP. Atua há vários anos na pesquisa da música brasileira, tanto erudita como popular,tendo sido bolsista do CNPq e FAPESP. Possui trabalhos sobre teoria musical luso-brasileiras entre os séculos XVI e XIX, o desenvolvimento das bandas brasileiras no século XIX e sobre o compositor Angelino de Oliveira. Já foi bolsista do CNPq e da FAPESP. Atualmente é editor do Projeto Acervo da Música Brasileira - Restauração e Difusão de Partituras e estuda os instrumentos de sopro do século XIX.

FRANCISCO DE ASSIS GONZAGA DA SILVA. Natural de Ouro Preto (MG), onde desenvolve atividades musicais "religiosas e profanas" desde 1987.Em 1996 iniciou o curso de "Criação Musical" com o compositor Rufo Herrera e o curso de "Canto-Coral" com o maestro Afrânio Lacerda na Universidade Federal de Ouro Preto aonde mais tarde viria a se graduar no curso de "Licenciatura em Educação Musical". Faz parte desde 2002 da equipe de reorganização e catalogação do Projeto: *Acervo da Música Brasileira - Restauração e Difusão de partituras.* Atualmente exerce as atividades de compositor, arranjador e instrumentista da Orquestra Experimental da UFOP e de regente dos corais CEFET-OP e do ICHS/UFOP, além de atuar como diretor, arranjador e compositor para grupos de teatro e de música folclórica brasileira. Na área de educação musical desenvolve um trabalho destinado a valorizar elementos da música brasileira. Faz parte da equipe musicológica que cuida da catalogação do acervo musical do Museu da Música de Mariana, coordenado por Paulo Castagna e André Guerra Cotta, equipe essa que integra o Projeto Acervo da Música Brasileira, patrocinado pela Petrobras e administrado pelo Santa Rosa Bureau Cultural.

JAIR MONGELLI JUNIOR. Chefe do Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo (desde 1989), Secretário-Executivo da Comissão para os Bens Culturais da Igreja (C.B.C.I.) da Arquidiocese de São Paulo e Secretário-Executivo da Comissão para os Bens Culturais da Igreja (C.B.C.I.) do Regional Sul 1 da CNBB (abrangendo as quarenta dioceses do Estado de São Paulo). Foi o Coordenador Geral do I e II Seminários dos Bens Culturais da Igreja, promovidos pela C.B.C.I. da Arquidiocese de São Paulo e realizados; respectivamente, em setembro de 2001 e setembro de 2002, tendo realizado, até o momento, trinta e quatro palestras sobre "Bens Culturais da Igreja" e "Organização de Arquivos Eclesiásticos", direcionadas às secretárias paroquiais, seminaristas e sacerdotes, em diversas dioceses dos Estados de São Paulo e Minas Gerais.

JOSÉ ARNALDO COÊLHO DE AGUIAR LIMA. Graduado em História pela Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, onde concluiu seu bacharelado em 1981. É, desde 1982, professor das disciplinas do setor de História da Arte do Departamento de História do Instituto de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal de Ouro Preto, onde coordena a Sala Affonso Ávila e o Arquivo Histórico Monsenhor Horta. É co-autor, junto com o professor Ronald Polito de Oliveira, da obra "Visitas Pastorais de Dom Frei José da Santíssima Trindade; 1821-1825", publicado pelo Centro de Estudos Históricos e Culturais da Fundação João Pinheiro, dentro da coleção Mineiriana, no ano de 1998. Tem se dedicado, ultimamente, a pesquisar e a restabelecer textos novecentistas de novenas realizadas em Mariana e em alguns de seus distritos.

LUIZ ANTONIO PINHEIRO MARTINS. Graduação na Escola de Música da UFMG - 1986. Mestrado no Departamento de Ciência da Computação da UFMG (ênfase em Computação Musical) - 1995. Summer Workshop - Agorithmic Composition - Stanford University - 1995. Atividade Profissional: Professor de Música - Fundação de Educação Artística (de 1982 a 1989). Analista de Sistemas - Telemar (de 1995 a 1998). Analista de Sistemas - UFMG - Projeto Grude (de 1999 até hoje).

LUIZ GUILHERME DURO GOLDBERG. Pianista gaúcho, natural de Rio Grande. Iniciou seus estudos com Marigênia Ferreira e Diva Oliveira, concluindo seu curso básico com Ináh Martensen. Graduou-se pela Universidade Federal de Pelotas, com posterior complementação curricular na Universidade Federal do

Rio Grande do Sul, onde estudou com Bruno Kiefer, Armando Albuquerque, entre outros. É pós-graduado a nível de Especialização em Música e Indústria Cultural pela Universidade Federal de Uberlândia, MG, e Mestre em Música, com ênfase em Práticas Interpretativas - Piano, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde está cursando o Doutorado em Musicologia. Desenvolve intensa pesquisa sobre Alberto Nepomuceno, já tendo publicado os artigos Variações sobre um Tema Original op.29 de Alberto Nepomuceno e As Valsas Humorísticas de Alberto Nepomuceno – uma edição crítica, estando em fase de publicação, nos Anais do 5º Encontro de Musicologia Histórica, o artigo O Problema das Fontes em Alberto Nepomuceno e, nos Anais do II Congresso Chileno de Musicologia, o artigo Repensando a História da Música Brasileira – um novo paradigma para uma geração maldita. No momento encontra-se em revisão a monografia A Linguagem Musical de Alberto Nepomuceno em sua Obra para Piano e em elaboração As Estruturas Rítmicas de Alberto Nepomuceno. Desse autor, publicou as obras inéditas para piano 5 Peças Infantis para mão esquerda, Noturno nº2 para mão esquerda, Sonata op.9 para piano e Valse-Impromptu; além dos Quartetos de Cordas nos. 1 e 3, Un Soneto del Dante, para canto, violino e piano, e as obras Adágio, Andante Expressivo e Serenata, para orquestra de cordas, e Valsas Humorísticas op.22, para piano e orquestra. Desde 1992 desenvolve atividades didáticas no Conservatório de Música da Universidade Federal de Pelotas, onde ministra aulas de piano, conjunto de câmara, contraponto e análise musical.

Marcelo Campos Hazan. Bacharel em Ciências Econômicas pela Universidade Federal de Minas Gerais, Mestre em Música (Fagote) e Ph.D. em Musicologia Histórica (especialização: História da Música Latino-Americana) pela Universidade Católica da América, Washington, DC. A tese The Sacred Works of Francisco Manuel da Silva (1795-1865), realizada sob a orientação de Robert Stevenson e Emma Garmendia, foi defendida cum laude em novembro de 1998. Ex-bolsista da Organização dos Estados Americanos, do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico e da Fundação Vitae. Finalista na competição para o Prêmio Irving J. Lowens de 1997, promovida pela Sociedade Americana de Musicologia (Capital Chapter). Ex-Professor Designado da Universidade Estadual de Minas Gerais e ex-Professor Visitante da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Atual membro da equipe do Projeto Acervo da Música Brasileira / Restauração e Difusão de Partituras / Museu da Música de Mariana, patrocinado pela Petrobras.

Márcio Miranda Pontes. Graduado em *Canto* e *Regência Sinfônica* pela UFMG com especialização em *Musicologia Histórica Brasileira* pela UFMG e mestrado em *Comunicação Social* pela Universidade São Marcos (SP). Foi regente titular do Coral Lírico de Minas Gerais e da Orquestra de Câmara Lobo de Mesquita, com a qual realizou diversos concertos no Brasil e Europa divulgando a música brasileira. Publicou o livro *Música em Belo Horizonte*, o CD-Rom *Catálogo de Manuscritos Musicais Presentes no Acervo do Maestro Vespasiano Gregório dos Santos* e artigos em revistas especializadas, tendo gravado LPs e CDs com música brasileira. É regente da Orquestra Sinfônica da Imprensa Oficial de MG, Coordenador de Cultura e Artes do Centro Universitário de Belo Horizonte - UNI-BH e professor nas Escolas de Música da Universidade do Estado de Minas Gerais e Fundação Clóvis Salgado.

Maria José Ferro de Sousa. Graduou-se em História pelo ICHS/UFOP (Mariana - MG). Foi bolsista do Department of History da Haward University, atuando como pesquisadora de um banco de dados sobre grupos étnicos africanos em Minas Gerais no século XVIII. Fez o Curso de Organização de Arquivos e Preservação da Memória, pela FAOP. Organizou o Arquivo do Setor de Pessoal da UFOP, e documentos avulsos dos Séculos XVIII e XIX, do Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana, tais como: Testamentárias e Inventários, do período competente à Igreja, De Genere, Libelos, assentos de Casamentos, Breves, Cartas de Excomunhão, Cartas Pastorais, Visitas Pastorais, Bandos, Editais, etc. Participou como pesquisadora: do livro "Chica da Silva e o Contratador dos Diamantes" da Professora Júnia Ferreira Furtado. Da tese de doutorado do Professor Marcos Magalhães Aguiar/UNB. Da dissertação de mestrado de Alcilene Cavalcante de Oliveira/UNICAMP. Da tese de doutorado do Professor Francisco Eduardo de Andrade/USP. Da dissertação de mestrado de Carmem Silva Lemos/UFMG. E, para Carolina Maria Proença Nardi/ CECOR. Participou como pesquisadora bolsista PIBIC/CNPq do Projeto Banco de Dados da Paróquia do Pilar de Ouro Preto/UFMG/Casa dos Contos/FAPEMIG/UFOP. Ministrou o curso "Assentos de Casamentos dos Séculos XVIII e XIX" para os alunos do curso de Pós-Graduação Latu Sensu em Cultura e Arte Barroca IFAC/UFOP. Assim como, o de "Paleografia, Metodologia e Incentivo à Pesquisa", para os alunos de graduação em História e Letras no Departamento de História ICHS/ UFOP. Ministrou, também, o de "Técnicas paleográficas", no IV Seminário Perspectivas do Ensino de História promovido pela UFOP/UNP, o de "Técnicas Paleográficas e Metodologia Aplicada à Pesquisa

Histórica", no Departamento de História e CEDOC/UESC/Ilhéus, o "Curso de Leitura, Transcrição e Coleta de Dados e Normas Paleográficas", no "XIII Encontro Regional de História", realizado em Belo Horizonte, em 2002, e o de "Teoria, Pesquisa e Paleografia" para os alunos de graduação da "Fundação Educacional de Divinópolis/FUNEDI". Atualmente trabalha no Museu da Música de Mariana, como pesquisadora da área de reorganização e catalogação de manuscritos musicais, sob a coordenação de Paulo Castagna e André Guerra Cotta, no projeto Acervo da Música Brasileira - Restauração e Difusão de Partituras da Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, patrocinado pela Petrobras e administrado pelo Santa Rosa Bureau Cultural.

Maria Teresa Gonçalves Pereira. Licenciou-se em História, no Instituto de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal de Ouro Preto, no ano de 1994. Foi bolsista do Prof. Luiz Carlos Villalta,ICHS/ UFOP PIP/UFOP, de 1995 a 1996, com o projeto "Mulheres, Padres e Religiosidade nas Minas Gerais Escravista (Século XVIII e XIX)". Também bolsista de iniciação científica PIBIC/CNPq, em 1996, com o projeto "Livrarias e Habilidades de Ler nas Minas Gerais da Colônia", do Prof. Luiz Carlos Villalta, ICHS/ UFOP.Bolsista de AP/CNPq de 1996 a 1998, com o projeto "Pompa Barroca e Semana Santa na Cultura colonial Mineira", da Prof. Adalgisa Arantes Campos, FAFICH/UFMG. Como bolsista AP/FAPEMIG/ UFMG e Casa dos Contos, participou do projeto de Desenvolvimento de um Banco de Dados para o Arquivo da Paróquia de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto de 1998 a 1999. Monitorou a profª. Adalgisa Arantes Campos na regência da disciplina "Imaginário Popular e Religiosidade Mineira" em Curso de Especialização da Faculdade de Ciências Humanas de Pedro Leopoldo (1999) e na apresentação do Banco de Dados da Paróquia de N. Snrª do Pilar de Ouro Preto, aos alunos do 4º período da disciplina História do Brasil Colônia, do Curso de graduação da Faculdade de Ciências Humanas de Pedro Leopoldo, em 1999. Ministrou Cursos de Metodologia, Teoria e Técnicas Paleográficas e Incentivo à Pesquisa na UFOP (2000), com duração de 30 horas, UFOP/Unicentro Newton Paiva (2001), com duração de 6 horas, Universidade Estadual de Santa Cruz, Ilhéus (2001), com duração de 30 horas e na ANPUH/BH em 2002, com carga horária de 4 horas, como atividade do NHED/DEHIS/UFOP, (Núcleo de História Econômica e Demográfica do Departamento de História da Universidade Federal de Ouro Preto do qual é membro). Atualmente trabalha no Museu da Música de Mariana, como pesquisadora da área de reorganização e catalogação de manuscritos musicais, sob a coordenação de Paulo Castagna e André Guerra Cotta, no projeto Acervo da Música Brasileira - Restauração e Difusão de Partituras da Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, patrocinado pela Petrobras e administrado pelo Santa Rosa Bureau Cultural.

Maurício Mário Monteiro. É mestre e doutor em História Social pela Universidade de São Paulo, com trabalhos voltados para a música brasileira. Concluiu cursos de extensão em violoncelo e canto em Belo Horizonte e Ouro Preto (MG). Foi colaborador da Folha de São Paulo (SP-Vale). Desde de 1995 desenvolve trabalhos de radioteledifusão, na Rádio e TV Cultura de São Paulo e na Rádio USP, como comentarista, produtor, diretor e entrevistador. Foi professor convidado da PUC-SP por dois anos, para a disciplina "Música e Jornalismo" e professor substituto da disciplina "Som: propaganda e Publicidade". Tem vários artigos publicados em revistas especializadas sobre a música no Brasil. Autor da trilha sonora sobre a Exposição Internacional do Barroco no Brasil do Petit Palais de Paris, e do vídeo institucional da Universidade Federal de Ouro Preto. Desenvolveu trabalhos didáticos e artísticos na Universidade Federal de Ouro Preto, Instituto de Ciências Biomédicas da USP, Departamento de Música da USP, Departamento de História da USP, Departamento de Música da UFMG, Instituto de Psicologia da USP, SESC/Santos, SESC/Ipiranga e UNITAU, sobre a importância da música na Publicidade e Propaganda. Coordenador de Cursos de Música na Oficina Cultural Oswald de Andrade de São Paulo e Grande Otelo de Sorocaba. Foi o criador e atual coordenador do Núcleo de Música Brasileira – Documentação e Referência – da Radio e TV Cultura. Consultor da Editora da UNESP para as publicações em Radio e TV. Desenvolve atualmente trabalhos multidisplinares que visam o entrecruzamento de diversas manifestações artísticas com a musica, sobretudo as artes plásticas e a literatura. É membro do Conselho Curador da Fundação Padre Anchieta, Centro Paulista de Rádios e TV Educativas. Curador de música do Congresso 'Festa: cultura e sociabilidade na América Portuguesa' realizado na USP em 2000, vencendo o Premio Jabuti de ciências humanas de 2002. Colaborador da revista Bravo!! É autor do estudo crítico do Salmo *Laudate Pueri Omnes Gentes* de José Maurício Nunes Garcia, publicado pela FUNARTE em 2002.

Modesto Flávio Chagas Fonseca. Natural de Ponte Nova, MG, é graduado pela Universidade Federal de Minas Gerais - Belo Horizonte em Regência - Bacharelado no ano de 1993. Mestrando na Universidade do Rio de Janeiro em Musicologia com orientação do Prof., Dr. Carlos Alberto Figueiredo. Regente Adjunto

da Orquestra Filarmônica do Espírito Santo desde 1993 e Regente Titular da Orquestra de Câmera de Viçosa, MG, desde 1994. Participou dos II e III Encontro Nacional de Pesquisa em Música em São João Del Rei e Ouro Preto respectivamente e apresentou comunicação no 5º. Encontro de Musicologia Histórica em Juiz de Fora. Na qualidade de intérprete gravou a ópera Il Guarany de Carlos Gomes em versão parcial e frente a diferentes orquestras e grupos de câmara tem divulgado nomes da música brasileira como Lobo de Mesquita, José Maurício Nunes Garcia, João de Deus Castro Lobo, Villa-Lobos, Guerra-Peixe, Ernest Mahle e outros. É o organizador responsável pelo Acervo de Música de Viçosa.

PABLO SOTUYO BLANCO. Nascido em Montevidéu (Uruguai) em 1963, é formado em Composição pela Escuela Universitária de Música desse país, onde também estudou trompa, tendo integrado diversos conjuntos de câmara e sinfônicos, tanto em Montevidéu, quanto na Colômbia e no Brasil. Na sua formação teve professores da valia de Guido Santórsola, Hector Tosar, Antonio Mastrogiovanni, Beatriz Lockhart, Riccardo Bianchini (Professor convidado do Conservatório "Santa Cecilia" em Roma, Itália) e Domingo Garreffa (Trompa Solista da Orquestra Filarmônica de Buenos Aires), entre outros. Em 1998 foi convidado pela Universidade Federal da Paraíba para fornecer assistência técnica à pesquisa desenvolvida pela Prof.ª Ilza Nogueira, com bolsa cedida pelo CNPq. Em 2003 concluiu o Doutorado em Música, defendendo a Tese "Modelos Pré-Composicionais nas Lamentações de Jeremías no Brasil", sob orientação do Prof. Jamary Oliveira e co-orientação do Prof. Manuel Veiga. Conceitualmente ecléticas, suas obras abrangem diversos gêneros e combinações instrumentais, desde a música para instrumento solo até orquestra sinfônica e eletroacústica, tendo composto tanto música "absoluta" quanto aplicada (balé, teatro musical, teatro, filme, vídeo-arte, etc.). Sua primeira peça premiada data de 1990, em Santiago do Chile ("Juke Box"), estreada em Bogotá no mesmo ano. Suas obras foram interpretadas e/ou difundidas tanto em Montevidéu, quanto em outras cidades como Buenos Aires, Porto Alegre, Caracas, Canberra, Salvador, Santiago do Chile, e Gainsville (Fl.), entre outras. Focalizando o seu interesse composicional no conceito de modelo pré-composicional, apoiado na metodologia própria da musicologia histórica, vem desenvolvendo ampla atividade composicional e musicológica, em cuja interface se destaca o aproveitamento das múltiplas técnicas e tecnologias aplicadas à música. Atualmente é Professor visitante e pesquisador (Prodoc-CAPES) do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia (PPGMUS-UFBA) pelo período 2003-2007.

PAULO CASTAGNA. Depois de graduar-se no Instituto de Biociências da Universidade de São Paulo (1982), graduou-se (1987) e apresentou dissertação de mestrado (1992) na Escola de Comunicações e Artes da USP e defendeu tese de doutorado (2000) na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da mesma Universidade. Foi bolsista do CNPq (1985), da FUNARTE (1988-1989), da FAPESP (1986-1987 e 1989-1991) e da VITAE (2001-2002), produzindo livros e artigos na área de musicologia histórica, cursos, conferências, programas de rádio e televisão e coordenando a pesquisa musicológica para a gravação de CDs. É professor e pesquisador do Instituto de Artes da UNESP desde 1994, onde coordena o grupo de pesquisa "Musicologia Histórica Brasileira", tutora o Programa Especial de Treinamento (PET), com doze bolsistas, e orienta pesquisadores nos cursos de graduação e pós-graduação. Coordenou a Equipe de Organização e Catalogação da Seção de Música do Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo (1997-1999) e desde janeiro de 2001 exerce a coordenação musicológica do projeto Acervo da Música Brasileira / Restauração e Difusão de Partituras, da Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, financiado pela Petrobras e administrado pelo Santa Rosa Bureau Cultural (Belo Horizonte - MG). É membro associado da Sociedade Brasileira de Musicologia e participou de encontros de musicologia na América Latina, Europa e Estados Unidos, tendo coordenado a seção brasileira do Ier Symposium Mondial des Chemins du Baroque au Couvent de Saint-Ulrich (Sarrebourg, França, 2000), o Encontro de Músicos e Musicólogos do Instituto Itaú Cultural (São Paulo, 2000), o IV, V e VI Encontros de Musicologia Histórica do Centro Cultural Pró-Música (Juiz de Fora, 2000, 2002 e 2004), as cinco edições do Simpósio Latino-Americano de Musicologia da Fundação Cultural de Curitiba (Curitiba, 1997-2001), com Elisabeth Seraphim Prosser e Lutero Rodrigues, e o IV Encuentro Científico Simpósio de Musicología da Asociación Pro-Arte y Cultura (Santa Cruz de la Sierra, Bolívia, 2002), com Víctor Rondon, idealizando e coordenando o I Colóquio Brasileiro de Arquivologia e Edição Musical.

RICARDO BERNARDES. Em 1995 realizou seu primeiro trabalho na área de musicologia, escrevendo junto a Harry Crowl a reorquestração do *Te Deum laudamus* do compositor pernambucano Luís Álvares Pinto, para versão gravada em CD pela Camerata Antiqua de Curitiba. Em 1997 realiza a transcrição e execução de várias obras de compositores brasileiros e portugueses do século XVIII para o registro em CD do Américantiga Coro e orquestra de Câmara de Curitiba, sob sua direção; entre elas: Oratória ao menino

Deus na Noite de Natal de Ignácio Parreiras Neves e Te Deum de 1799 de José Maurício Nunes Garcia. Em 2001, participa do curso *Storia della Notazione*, ministrado por Dinko Fabris na Universidade de Bari, Itália, fazendo estudo e transcrição parcial do Mattutino dei Morti de Davide Perez.Em 2002, como musicólogo e pesquisador da FUNARTE – Ministério da Cult ura, coordenou a Coleção *Música no Brasil – séculos XVIII e XIX*, baseada em pesquisas e convênios com instituições e bibliotecas do Brasil e Europa e a partcipação de vários pesquisadores brasileiros. Ainda neste ano, realizou para a FUNARTE a digitalização das partituras das óperas "Salvador Rosa" e "Colombo" do compositor brasileiro Antônio Carlos Gomes. Em 2003, preparação a edição crítica do Mattutino dei Morti de Davide Perez em associação a Dinko Fabris (Universidade de Bari/Centro de Música antiga de Nápoles).

Rosângela Pereira de Tugny. Defendeu a tese de doutorado: "Le piano et les dés. Étude sur le Klavierstück XI de Stockhausen, Music of Changes de John Cage et Constellation Miroir de Pierre Boulez" em 1996, pela Université de Tours/França sob a orientação de Robert Piencikowski. Foi bolsista da CAPES e da Paul Sacher Stiftung (Basiléia) para a realização deste doutorado. Desde 1998, é professora adjunta do Departamento de Teoria Geral da Música da UFMG e pesquisadora do CNPq. Coordena projetos de organização e divulgação do Acervo Curt Lange da UFMG e o Laboratório de Musicologia/Etnomusicologia da Escola de Música da UFMG, onde realiza pesquisa sobre registros sonoros de músicas indígenas da primeira metade do século XX. Publicou entre outros, a edição da Correspondência Pierre Boulez/André Schaeffner (Paris, Fayard, 1998).

Vanda Lima Bellard Freire. Graduada em Piano, Composição e Regência pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e em Geografia, pela Universidade do Rio de Janeiro. Concluiu, em nível de pós-graduação, Aperfeiçoamento em Piano, na UFRJ, Mestrado em Filosofia da Educação, na Fundação Getúlio Vargas e Doutorado em Educação Brasileira na UFRJ. Presidiu a Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM) no período 1996/2001. Tem diversos trabalhos publicados, nas áreas de Educação Musical e Musicologia, merecendo destaque os livros *Música e Sociedade - Uma Perspectiva Histórica e Uma Reflexão Aplicada ao Ensino Superior de Música*, publicado pela ABEM, e *Rio de Janeiro, século XIX - Cidade da Ópera*, aguardando publicação pela FUNARTE. É pesquisadora do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), na área de Música, e consultora do CNPq e da CAPES. É conselheira do Conselho Nacional de Incentivo à Cultura (Ministério da Cultura / Brasil), representando a área de Música. Integra o corpo docente da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde leciona História da Música, Metodologia da Pesquisa e Metodologia do Ensino de Música e orienta trabalhos de pesquisa na Graduação e na Pós-Graduação.

Vladmir A. Cerqueira. Iniciou seus estudos de violão com Teodomiro Goulart na Fundação de Educação Artística em 1988. Em 1993 ingressou na Escola de Música da UFMG, trabalhando com os professores José Lucena Vaz, Fernando Araújo e Flávio Barbeitas. Tornou-se Bacharel em violão em 1998. Foi bolsista do CNPq de 1995 a 1997, desenvolvendo, em conjunto com o professor Antônio Gilberto M. de Carvalho, pesquisas na área de Música Computacional. Atuou por dois anos, desde 2000, na Escola Municipal de Música Maestro Ivan Silva (Divinópolis - MG), vindo a compor, posteriormente, o quadro docente do curso de Licenciatura em Educação Musical da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), ministrando Violão, Harmonia, História da Música e Tópicos em Musicologia. Desenvolveu, também nesta instituição, projetos pedagógicos como a edição de livros de arranjos musicais para violão solo, o desenvolvimento do site do DEART (Depto. de Artes), e projetos de extensão, como o de Gravação e Lançamento de CD com as composições e trabalhos interpretativos dos alunos deste departamento, e a Orquestra de Violões do DEART/UFOP. Participa da pré-produção de trabalhos de seus alunos como desenvolvimento de atividade extracurricular, tendo acumulado experiência nesta área. Atualmente, faz parte da equipe musicológica que cuida da catalogação do acervo musical do Museu da Música de Mariana, coordenado pelos musicólogos Paulo Castagna e André Guerra Cotta, equipe essa que integra o Projeto Acervo da Música Brasileira, patrocinado pela Petrobras e administrado pelo Santa Rosa Bureau Cultural.

ENDEREÇOS

I Colóquio Brasileiro de Arquivologia e Edição Musical
Perspectivas Metodológicas da Arquivologia e da Edição Musical no Brasil

Mariana, 18 a 20 de julho de 2003

ENDEREÇOS

ALUÍZIO JOSÉ VIEGAS
R. Monsenhor Gustavo, 25/201 (Centro)
36300-140 - São João del Rei - MG
Tel.: (32) 3371-3591
E-mail: ajviegas@mgconecta.com.br

ANDRÉ CARDOSO
R. Desembargador Isidro, 60/308 (Tijuca)
20521-160 - Rio de Janeiro - RJ
Tel.: (21) 9335-8942
E-mail: orsem@acd.ufrj.br

ANDRÉ HENRIQUE GUERRA COTTA
Av. Augusto de Lima, 263/302 (Centro)
30190-000 - Belo Horizonte - MG
E-mail: andregc@ufmg.br
Tel.: (31) 3224-8097

FERNANDO PEREIRA BINDER
Av. Itaboraí, 321 / 23 B
04135-000 - São Paulo - SP
Tel: (11) 5584-7635 - Fax: (11) 5584-7635
E-mail: f_binder@uol.com.br

FRANCISCO DE ASSIS GONZAGA DA SILVA
Rua Tomé Afonso, 197 (Bairro Água Limpa)
35400-000 - Ouro Preto - MG
Tel.: (31) 3552-3153
E-mail: chiquibranhosil@barroco.com.br

JAIR MONGELLI JR.
Av. Nazaré, 993
04263-100 - Paulo - SP
Tel.: (11) 6914-6715 ou (11) 272-3644
E-mail: jairmongelli@uol.com.br e arquivo.curia.sp@terra.com.br

JOSÉ ARNALDO COÊLHO DE AGUIAR LIMA
Rua Dom Silvério, 18 - (Centro)
35420 000 - Mariana - MG
Tel.: (31) 3557-2214
E-mail: keka@feop.com.br

LUIZ ANTONIO PINHEIRO MARTINS
Rua Desembargador Paula Mota 1099/105 -
(Bairro Ouro Preto)
31320-000 - Belo Horizonte - MG
Tel: (31) 3499-4919 e (31) 3499-4919
Fax: (31) 3499-5390
E-mail: pinheiro@ufmg.br

LUIZ GUILHERME DURO GOLDBERG
Rua São Vicente, 360/A - (Sta. Cecília)
90630-180 - Porto Alegre - RS
Tel: (51) 3333-4101 ou 3388-8746
E-mail: guilherme@goldberg.art.br ou edgberg@terra.com.br

MARCELO CAMPOS HAZAN
Av. Atlântica, 2334 / 81 (Copacabana)
22041-001 - Rio de Janeiro - RJ
E-mail: hazan55@yahoo.com
Tel.: (21) 2256-6374

MÁRCIO MIRANDA PONTES
Telefax: (31) 3423-9449
E-mail: maestro@unibh.br

MARIA JOSÉ FERRO DE SOUSA
Rua Anália Esteves, 203
(Bairro Jardim Alvorada)
35400-000 - Ouro Preto - MG
E-mail: maria_jose_ferro@yahoo.com.br

MARIA TERESA GONÇALVES PEREIRA
Praça Gomes Freire, 278 - (Centro)
35420-000 - Mariana - MG
E-mail: tera50@uai.com.br

MAURÍCIO MÁRIO MONTEIRO
Rua Professor Ernest Marcus, 137
(Pacaembu)
01246-080 - São Paulo - SP
Tel: (11) 3255-8197
E-mail: mauriciomonteiro@tvcultura.com.br

MODESTO FLÁVIO CHAGAS FONSECA
Rua Gov. José Sette 160 / 603 - (Centro)
29010-480 - Vitória - ES
Tel. (27) 3233 - 0189
E-mail: modest1@uol.com.br

PABLO SOTUYO BLANCO
Rua Manoel Barreto 112 / 602
(Ed. Pio XII - Graça)
40150-360 - Salvador - Bahia
Tel.(71) 245-9694
E-mail: psotuyo@ufba.br ou psotuyo@ig.com.br

PAULO CASTAGNA
Caixa Postal 216
06730-970 - Vargem Grande Paulista - SP
Telefax: (11) 4145-1722
E-mail: brsp@uol.com.br e brspvg@uol.com.br

RICARDO BERNARDES
Av. Sen. Casemiro da Rocha, 148 / 94
(Mirandópolis)
04047-000 - São Paulo - SP
Tel.: (11) 5581-4230
E-mail: ricber@uol.com.br e bernardesricardo@hotmail.com

ROSÂNGELA PEREIRA DE TUGNY
R. São João Evangelista, 815 / 602
(Santo Antônio)
30330-140 - Belo Horizonte - MG
Tel.: (31) 3342-3398
E-mail: tugny@dedalus.lcc.ufmg.br

VANDA LIMA BELLARD FREIRE
Rua Senador Euzébio, 40 / 1202
(Flamengo)
22250-080 - Rio de Janeiro - RJ
Tels.: (21) 2556-3129, 2557-5666 e 9766-1851
Fax: (21) 2532-4649 (UFRJ)
E-mail: jwfreire@ccard.com.br

VLADMIR AGOSTINI CERQUEIRA
Rua Chile, 124 / 202
(Bairro Sion)
30310-670 - Belo Horizonte - MG
Tel.: (31) 3225-5370. Cel.: (31) 9951-1251
E-mail: wladimir.agostini@terra.com.br

Realização:

Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana

Patrocínio:

Apoio: